

Université de Montréal

Attention an-archaïque : la tâche de traduire à l'ère séculière

Par

Marc-Alexandre Reinhardt

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de Doctorat (Ph.D.)

Littérature

Option théorie et épistémologie de la littérature

Octobre, 2014

©Marc-Alexandre Reinhardt, 2014

– RÉSUMÉ –

L'époque actuelle se caractérise par un processus de sécularisation irrésolu. Les inconsistances de notre modernité relèvent à la fois d'une dissolution de l'hégémonie de la religion en occident et d'une diversification de régimes de valeurs, croyances et représentations ayant pour effet la persistance de différents idéologiques que le phénomène de globalisation à la fois accentue et résorbe sans les abolir. Cette thèse examine la pertinence de la traduction pour interroger les fondements littéraires des enjeux esthétiques et politiques de cette condition. En tant que procédé poétique, modèle de subjectivité éthique et figure de pensée, la traduction constitue un dispositif littéraire intimement relié au problème de la sécularisation.

Chacune des études qui composent la thèse cherche à approfondir, dans une perspective comparatiste, une intuition de base : le mode de dépossession inhérent au fait littéraire de traduire permet d'appréhender un certain *ethos* séculier dont le caractère historique ne serait pas totalement coupé d'un rapport à la transcendance dans le contexte de l'économie culturelle globale. Le problème de la traduction est abordé à partir de deux axes principaux : la distorsion de la tradition religieuse par la formation d'une religiosité d'ordre littéraire (un *ethos* séculier) et la distorsion d'un certain humanisme d'après l'expérience catastrophique et la manière dont cet *ethos* permet d'y survivre. Cette thèse vise à dégager de l'idée de traduction une capacité de régénérer un rapport éthique à autrui par la construction de liens inédits avec le passé et l'avenir ; une attention à la finitude humaine caractérisée par une disposition critique et affective face à ces artefacts humains que nous nommons littérature. Les écrits de la poète et traductrice Anne Carson jouent un rôle déterminant dans le cadre de cette recherche puisqu'ils exemplifient une capacité singulière de faire usage de la tradition qui permet d'envisager, ultimement, une régénération de la question du sens de l'humain, c'est-à-dire, d'une pensée sensible à l'inhumain entre nous.

Mots-clés : traduction ; attention ; sécularisation ; humanisme ; ethos ; contemporanéité ; Anne Carson.

– ABSTRACT –

Our age is one fashioned by an unresolved and deeply problematic process of secularization. The waning of the hegemony of religion in the West and the reconfigurations of values, beliefs and representations in a global cultural economy calls for a certain mode of inquiry able to reflect changing social, political and aesthetic conditions of our discrepant contemporaneity. This thesis contends that translation embodies a relevant *ethos* for the humanities and a critical fulcrum to investigate an experience of incommensurability sustained in the tensions within secularization manifested through literary works and especially poetry.

Secular imagination is bound to the problem and practice of translation that is framed here as a poietic process, a model of ethical subjectivity and a figure of thought. This is exposed through a constellation of cultural inscriptions that reflect a sense of sundered transcendence in the midst of a secular world, most notably through the construction of a dislocated relationship to time. These inscriptions are examined along two lines of investigation that bring into focus a radical form of secular thought cultivated through an ambiguous relationship to a spiritual experience of fidelity deprived of a fixed, metaphysical, grounding: first, the emergence of a translational *ethos* from the distortion of the sacred/poetical economy of texts; second, the distortion of humanism in light of the untimely experience of catastrophe and how this *ethos* may be a way of working through it.

This thesis aims to show how the task of translation shapes a certain critical attitude embedded in one's affective dispossession that upholds the task of a return to the human. It fashions a mode of attention to radical human finitude that, in the end, does nothing more than expose its inhumanity. Anne Carson's poetics of translation is exemplary of such an attention, of a daring spiritual disposition that may be a way to understand how literature and comparative literary inquiry can learn to regenerate the unresolved sense of secularization.

Keywords: translation; attention; secularization; humanism; ethos; contemporaneity; Anne Carson.

– REMERCIEMENTS –

Sans qui cette traversée n'aurait été possible :

Terry Cochran pour oser penser et inciter à en faire tout autant tout autrement; Jake Moore et Steve Bates pour l'espace et le temps; André Habib pour l'accompagnement; Pierre-Luc Vaillancourt pour l'intégrité ; Bruno Julien pour le courage; Alex Fletcher pour le phare; Nicolas L'Heureux et Eaubelle Daoust pour Friedrichshain; Clément de Gaulejac pour la tangente; Jérémie Gravel pour la ligne; Marie Rousseau, Franz Reinhardt et Guy Blouin pour leur appui tout au long de mes études; finalement, Hélène Bernier pour sa présence, son accueil et les corrections de dernière heure. Merci.

Je remercie également le Département de littérature comparée de l'Université de Montréal, les professeurs qui m'ont enseigné et Nathalie Beaufay. Ce travail doctoral a bénéficié du soutien financier de la Faculté des Études Supérieures et du Conseil de Recherche en Sciences Humaines.

À Adrienne et Jeanne Lou je dois ce que je ne pourrai jamais leur rendre. Cette thèse est dédiée à Sarah. Pour rien. Pour tout. Comme rien du tout.

– TABLE DES MATIÈRES –

PRÉFACE.....	1
INTRODUCTION.....	5
PARTIE I : L'ÉCONOMIE DE LA <i>TRANSLATIO</i>	20
Chapitre 1 : Une question économique.....	23
Dépense improductive.....	33
Chapitre 2 : Diachronie : l'intraduisible et l'(extra)ordinaire.....	42
<i>an der Zeit</i>	49
Resouder avec son sang/ les vertèbres des deux siècles.....	60
Tremplin vers l'éternité.....	68
Dia-chronie et proximité.....	82
Temps (extra)ordinaire.....	91
Chapitre 3 : Infidélité divine, reproduction profane.....	104
Mettre en ordre la totalité des temps.....	107
Ne pas périmer, rendre public.....	111
Hérésie vernaculaire.....	118

Chapitre 4 : Séculariser la tâche.....	136
L'appel et la tâche.....	144
La portée de la traduction.....	150
Le vase brisé et la tangente.....	154
Chapitre 5 : Attention an-archaïque.....	165
<i>(now again)</i> : d'ores et déjà.....	171
<i>Your soul is blowing apart</i>	179
PARTIE II : L' <i>ETHOS</i> DE L'APRÈS CATASTROPHE.....	191
Chapitre 6 : Le geste de Giotto.....	197
Humanisme et traduction.....	198
Déliez-le et laissez-le aller.....	204
<i>Contrapposto</i>	210
<i>Ekphrasis</i> en tournage.....	219
Chapitre 7 : Le front de l'est et le méridien.....	238
L' <i>ethos</i> comme tâche.....	241
Temps méridional.....	249
Médiation de conflit.....	260
Retour vers l'u-topie.....	273

Chapitre 8 : Entre les fronts, au-dessus : dédramatiser l’Histoire.....	276
Survivre l’idéologie humaniste.....	285
Violence du ban : <i>Philoktet</i>	296
De l’héroïsme tragique à l’impuissance tragicomique.....	309
Entre les fronts, au-dessus : <i>Die Hamletmaschine</i>	317
Terrorisme et vulnérabilité.....	338
Chapitre 9 : Peine perdue : <i>Nox</i>	344
<i>Multas per gentes et multa per aequora</i>	350
Rien à dire, histoire en restes.....	355
<i>Volumen redux</i>	362
Deuil public.....	367
<i>ave atque vale</i>	372
CONCLUSION.....	375
BIBLIOGRAPHIE.....	382

– PRÉFACE –

... yet one may encounter a fragment of unexhausted time

Anne Carson

À l'origine de cette thèse, un premier constat : dans les sociétés considérées sécularisées, une certaine religiosité persiste. La traduction incarne une figure pour penser cette religiosité car elle présente l'expérience d'une transcendance séculière. C'est au sens fort d'un acte qui relie et sépare l'au-delà et l'en deçà de l'humain, ou bien les êtres humains entre eux, que je comprends ici la traduction. Je m'appuie sur cette figure essentielle mais non essentialiste afin d'interpréter le statut du littéraire dans un monde séculier et de m'interroger sur la production littéraire du savoir. À l'origine de cette thèse, il y a un deuxième constat : si la traduction est une tâche immémoriale intimement liée à la production d'écrits et à leur transmission à travers l'espace et dans le temps, elle est devenue un concept persuasif dans plusieurs discours des sciences humaines. D'où provient une telle mobilisation du concept et comment comprendre l'*ethos* qu'elle sous-entend ?

L'idée de traduction supporte une pensée comparative entre différents idiomes théoriques et permet ainsi d'entrevoir une configuration du savoir à venir. Elle véhicule la force primordiale d'évoquer l'incommensurable et forme une capacité d'agir face à l'incertitude de la perte de fondements anhistoriques, à la fois religieux et séculiers. C'est ce qui

m'a poussé à m'interroger sur ce sujet à partir du domaine de la littérature que je comprends minimalement comme une inscription matérielle de l'esprit. Le but de cette thèse n'est pas de définir de manière exhaustive ce qu'est la traduction mais plutôt de dégager parmi différents artefacts exemplaires une perspective originale et féconde sur la question de traduire en rapport avec notre temps. Notre temps que j'ai qualifié de séculier.

Il y a évidemment bien des définitions de ce qu'est la sécularisation¹. Elle renvoie, dans une perspective sociologique, à la transformation de l'espace public et au déclin de l'hégémonie des religions traditionnelles dans les différentes sphères d'activité humaine. Les institutions et les normes religieuses n'ont plus l'incidence qu'elles avaient sur les régimes politiques et plus généralement sur la conduite des gens. Selon cette définition, la croyance ou l'incroyance serait une affaire essentiellement privée. Elle renvoie également à une transformation existentielle, au déclin de la croyance même et des pratiques religieuses. Dans cette perspective, elle désigne le détournement de Dieu ou de toute autre figure de transcendance pour fonder un rapport au monde.

Or, en envisageant la question de la sécularité dans une perspective globale et historique, force est de constater que ce processus de séparation entre la sphère publique et la sphère privée, tout comme la disparition graduelle d'un recours à la transcendance, n'est ni univoque, ni achevé. Ma thèse s'appuie sur des manifestations littéraires de cet inachèvement. La traduction fonctionne donc comme une notion opératoire pour penser l'ambivalence de ce processus. En ce sens, j'avance que cette pratique de lecture et d'écriture, et la disposition éthique qu'elle informe, représentent une forme de religiosité séculière.

¹ Voir Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2007.

Pour développer cette idée de « religiosité séculière » j'ai fait appel à la notion d'attention. Qu'est-ce que j'entends ici par religiosité ? Certainement pas un plaidoyer pour ce qu'on appelle communément un retour du religieux. Je réinvestis le registre païen du mot *religio* qui se rattache au verbe *re-legere* (« relecture attentive » ou bien « revenir sur »). Ce terme contracte à la fois l'idée de prendre soin (d'agir avec scrupule) et l'acte de recueillir (de garder en mémoire). Dans cette optique, l'exercice d'une traduction poétique incarne une relation attentive aux artefacts du passé dont les référents imaginaires constituent les coordonnées à partir desquels nous nous orientons dans le présent. La religiosité désigne donc une posture face au temps humain, une disposition affective ancrée dans l'histoire, dont l'acte de pensée permet de reconfigurer un futur en incorporant le passé au présent du geste d'écriture qu'elle initie.

Afin de repenser cette manière d'être au temps (et de dissocier cet *ethos* de l'institution religieuse avec laquelle on confond trop souvent la religiosité), j'ai repris le concept d'attention. La tâche de traduire relève d'une attention en acte dans la poétique traduisante, une posture qui modèle une subjectivité éthique et peut, plus généralement, aider à concevoir l'épistémologie comparative aujourd'hui. Ces axes de pertinence du concept d'attention se recourent tout au long de la thèse. Il s'agit des balises qui préviennent la dérive métaphorique de la notion de traduction.

En ce qui concerne l'architecture de la thèse, il est clair que ce qu'elle raconte ne suit pas un ordre chronologique, d'où sa structure plutôt éclatée. Qu'est-ce qui justifie une telle architecture ? Son canevas est la sécularisation. Certains vont décrire ce phénomène historique comme un processus unidirectionnel, progressif et linéaire, un processus socioculturel,

principalement occidental, qui se résumerait à l'émancipation d'une vision du monde exclusivement fondée sur une autorité extérieure à soi pour parvenir à une vision du monde exclusivement déterminée par l'autorité d'institutions humaines. Je soutiens, au contraire, que la sécularisation est davantage une dynamique historique caractérisée par un mouvement de rupture et de continuité avec des traditions quelque soit leur source d'autorité.

Le problème de la traduction met en scène cette dialectique de rupture et de continuité sur le plan littéraire. En ce sens, l'ère séculière désigne moins un stade dans l'établissement d'un cadre d'intelligibilité anthropocentrique qu'un mouvement de distorsion d'autorités textuelles différentes. Traduire rend ainsi manifeste la modernité de ce processus irrésolu de sécularisation en prêtant attention au dispositif littéraire qui l'informe.

– INTRODUCTION –

Commençons par traduire un aphorisme de Kafka, si étranger puisse-t-il sembler à ce dont il sera question dans le cadre de cette thèse :

Leoparden Brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schliesslich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie. [Des léopards font irruption dans le temple et vident les vases sacrificiels; ça se répète sans cesse; on peut finalement prévoir le coup et ça vient à faire partie de la cérémonie].

Qu'est-ce qui pousse un léopard à un tel geste de profanation sinon un simple élan vital, une soif, nonobstant la fonction culturelle spécifique que les contenants – et leur contenu – accomplissaient ? Peut-on réellement y voir un acte profane lorsque la distinction entre le monde extérieur d'où les bêtes surgissent et l'espace sacré du temple qu'ils viennent temporairement occuper ne semble pas aller de soi ? Les léopards savent-ils qu'ils feront désormais partie d'une cérémonie ou se contentent-ils d'assouvir leur appétit en faisant irruption dans un lieu où il reste toujours, d'une fois à l'autre, de quoi assurer leur survie ? Cette effraction à répétition aura-t-elle changé la manière de voir les vases, poussé à en faire un usage inédit en leur redonnant une visibilité qu'ils avaient peut-être perdue ? Un léopard est sans intention.

Aussi anarchique cette irruption serait-elle, elle donne lieu, après un certain délai, à de nouvelles formes de vie par-delà le temps où l'effraction répétée déstabilisait les habitudes, le sens commun; émergent de nouvelles croyances, valeurs et représentations altérées sous la force de la mémoire qu'elle provoque. Qu'est-ce que met en scène ce petit tableau spirituel aussi insolite qu'improbable sinon la dynamique entre la répétition et la différence, ce mouvement de l'histoire affectant les artefacts humains par lesquels se transforme l'attention scrupuleuse, c'est-à-dire, cette disposition affective et cognitive qui à la fois sépare et réunit pour faire monde ? Mais cette dynamique d'interruption et d'intégration a quelque chose de singulier dans le scénario de Kafka : elle se passe dans un temple. L'événement ne déstabilise pas un milieu quelconque, il force à réaménager un lieu d'exception par la construction d'une mémoire de l'irruption, un lieu où les pratiques avaient déjà cette caractéristique de faire rupture avec le flot ininterrompu du temps chronologique, de marquer un intervalle dans la succession et l'accumulation d'instant. Cet événement force à revoir comment se fait l'interruption lorsque les éléments médiateurs (les vases dans ce cas-ci) permettant de l'accomplir n'ont plus la même fonction, lorsqu'ils sont vidés de leur contenu, voire tout simplement brisés. Un léopard n'est pas délicat.

La perturbation d'un ordre institué, d'une tradition dont l'autorité s'impose en vertu l'archaïsme de ses fondements, risque toujours d'être intégrée à la structure de sens qu'elle aura perturbée ou bien sera l'occasion d'inscrire une autre forme de continuité à partir de ce désordre jusqu'alors inattendu. La traduction incarne l'ambiguïté d'une telle perturbation au sein d'institutions sacrées et séculières dont l'élément médiateur principal est l'inscription langagière. Elle est un dispositif crucial de l'histoire littéraire dans un monde où le déclin de l'hégémonie des religions traditionnelles est inversement proportionnel à la diversité des

configurations de sens dans l'immanence du monde. Ce qu'on pourrait appeler – par abus de langage peut-être – la transition du religieux à la modernité en occident s'accompagne d'une perturbation de l'autorité; le problème de la traduction permet de penser cette perturbation puisqu'il présente une occasion d'interrompre la perpétuation d'une autorité textuelle. Ce problème permet de réfléchir à un rapport au temps qui opérerait par distorsion, c'est-à-dire, par remémoration transformative. Le défi de cette thèse consiste à voir comment cette distorsion opère à la fois dans le domaine religieux et le domaine profane tout en mettant en scène les tensions entre eux. L'idée de traduction supporte une pensée comparative entre différentes économies du savoir et permet ainsi d'entrevoir une configuration du savoir à venir. Elle véhicule la force primordiale d'évoquer l'incommensurable et de former une capacité d'agir face à l'incertitude de la perte de fondements anhistoriques. Pour ces raisons, elle mérite d'être interrogée.

Les différentes manières que je déclinerai cette idée exposent certaines caractéristiques d'un mode relationnel pouvant agir comme liant spirituel, politique et affectif dans le cadre d'un monde où le sens est immanent à l'histoire, c'est-à-dire produit par et entre des êtres humains soumis à la contingence de leur existence mondaine. Cette recherche est également une manière de réitérer le rôle du littéraire dans une telle production, de mettre en valeur la force active de la poïétique. Dans cette perspective, la disposition temporelle et langagière que suppose le geste de traduire présente la figure d'une subjectivité éthique susceptible de (re)produire du sens commun, non seulement dans l'écart entre des langues institutionnalisées mais dans les interstices d'institutions matérielles et immatérielles comme l'Église, la Nation, l'État, l'Université ou la Tradition littéraire occidentale qui dépendent, d'une manière ou d'une autre, de la perpétuation d'une autorité textuelle.

Cette thèse propose une réflexion sur le statut de la traduction en rapport au processus général de sécularisation au sein de la modernité tardive. Plus spécifiquement, elle retrace l'émergence d'un *ethos* relié à l'exercice de traduire en mettant au centre de l'investigation la question du temps, une manière d'être au temps par la formation d'une attention à la régénération d'inscriptions littéraires. J'aborde la traduction comme une figure de pensée, un procédé poïétique et un modèle de subjectivité éthique ayant participé à une vision du monde en rapport à la tradition religieuse (Partie 1) et en rapport à l'humanisme (Partie 2) ; un imaginaire séculier émergeant du retrait du divin dans de la sphère d'activité humaine. Je soutiens que la question de la traduction (et de l'intraduisible) permet de penser l'ambivalence de ce mouvement de sécularisation en refusant de le réduire au déclin progressif de l'hégémonie religieuse ou au retour du religieux, à l'affirmation de l'autonomie rationnelle d'un sujet universel ou à la persistance de l'hétéronomie de la pensée. En investiguant cette question à travers le prisme de cette alternative, j'ai voulu dégager une autre perspective sur un sujet davantage confiné, dans les humanités et la littérature comparée, aux thèmes reliés à l'homogénéisation et l'hétérogénéité de la culture « d'après la globalisation » sans pour autant me replier sur le sujet du transfert de contenus religieux dans des discours séculiers.

Plusieurs études ont mobilisé le concept de traduction dans des perspectives épistémiques spécifiques à l'organisation moderne du savoir : pour exposer le rapport asymétrique entre observateur et observé en anthropologie, pour démontrer l'indétermination radicale de la signification en épistémologie du langage, pour formuler un modèle universel de l'interprétation en herméneutique philosophique, par exemple². Ces applications diverses de

² Talal Asad, « The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology », dans James Clifford et George E. Marcus (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et Los Angeles, University of

l'idée de traduction dans lesquelles subsiste en filigrane une épreuve de l'incommensurable montrent sa plasticité conceptuelle indéniable et rendent manifeste un autre symptôme du mouvement de sécularisation : l'atomisation du savoir en des sphères autonomes.

Il existe une vaste documentation sur la notion de sécularisation et les autres termes qui lui sont associés (sécularité, sécularisme, etc.), sans parler des tournures idiomatiques qui en font un concept « intraduisible » au regard de la densité sémantique de son réseau linguistique³. Plus généralement, la sécularisation désigne un changement dans les manières dont les communautés humaines se rassemblent pour fabriquer du sens, c'est-à-dire pour légitimer des structures de pouvoir auxquelles elles délèguent une autorité et pour adresser les questions primordiales concernant la vie humaine. Initialement associé à une transformation dans le droit canonique en Europe, ses ramifications désormais politiques et culturelles se sont plus ou moins étendues à l'ensemble du globe avec le développement de l'économie capitaliste et l'hégémonie du système de démocratie libérale. Elle désigne les bouleversements drastiques mais diffus de l'organisation de la société occidentale :

Déthéologisation des modes de légitimation du pouvoir et du contenu du droit, étatisation ou privatisation de fonctions autrefois prises en charge par l'Église, différenciation des sphères sociales en sous-systèmes relativement autonomes, transformation des mœurs et de l'organisation politique suivant une orientation contractuelle, individualiste et égalitaire, pluralisation et privatisation partielle de la foi⁴.

California Press, 1986; W.V.O. Quine, « Meaning and Translation », dans *Word and Object*, Cambridge, MIT Press, 1964; Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

³ Je me réfère ici à son entrée dans le *Dictionnaire des intraduisibles*, un nouvel ouvrage de référence philosophique rassemblant un vaste éventail de concepts dans une perspective diachronique et plurilingue. J'y reviendrai.

⁴ Jean-Claude Monod, *Sécularisation et laïcité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 71.

Tel serait, dans une perspective sociologique, le paradigme de la sécularisation dans le monde contemporain. Or je m'intéresse plutôt à l'imaginaire séculier en rapport au langage et à l'expérience du temps, une perspective davantage reliée à l'étymologie du mot latin *saeculum* qui désigne le monde en termes de « générations », une acception temporelle et non exclusivement spatiale⁵. Au sein du cadre immanent de l'histoire littéraire, la traduction présente une expérience permettant de régénérer un rapport au passé, au présent et à l'avenir sans avoir nécessairement à admettre la projection d'une figure collective anhistorique, forcément exclusive, tel qu'un sujet humain universel. Dans ses thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin écrivait : « C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre⁶ ». S'engager à traduire un texte ayant une teneur de vérité prend acte de cet infime pouvoir et dégage ainsi les possibilités d'une telle rencontre mystérieuse. La figure de la traduction présente un moyen de penser cette relation créatrice entre générations dans le cadre d'un monde sécularisé, c'est-à-dire privé d'un référent virtuel offrant un fondement universel et anhistorique à la pensée. Si la fin et l'utilité d'une prise en charge de cette tâche demeurent sous la réserve du mystère, cette condition ne démentit en rien l'exigence à laquelle elle répond.

Afin de montrer qu'il s'agit d'une figure essentielle mais non essentialiste pour penser les paradoxes et les inconsistances du phénomène de sécularisation, j'aborde des textes et des œuvres visuelles indissociables d'une poïétique de la traduction. Ces inscriptions attestent du

⁵ Rémi Brague, « La sécularisation est-elle moderne? », dans M. Foessel, J.-F. Kervégan et M. Revault d'Allonnes (dir.), *Modernité et sécularisation*, Paris, Presses du CNRS, 2006, p. 25.

⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 433.

même enthousiasme anarchique que les léopards se ruant vers les vases sacrés. Chacune de ces études cherche à approfondir, dans une approche comparatiste, une intuition bien simple à laquelle se rattache une série de questions et de thèmes bien complexes : le mode de dépossession inhérent au fait littéraire de traduire permet d'appréhender un certain *ethos* séculier dont le caractère historique ne serait pas totalement dépouillé d'une sensibilité à la transcendance, à l'incommensurable, à l'intraduisible. Cette thèse poursuit donc, sans renoncer à la posture critique face à la contingence de notre rapport au langage, le pari éthique que formulait Emmanuel Levinas : « l'anti-humanisme moderne n'a peut-être pas raison de ne pas trouver à l'homme, perdu dans l'histoire et dans l'ordre, la trace de ce dire préhistorique et an-archique⁷ ». Or le retour à cette trace ne peut-il pas être pensé autrement qu'en renouant avec l'archaïsme d'une religion immémoriale ?

C'est en partie ce que laisse entendre l'expression « an-archaïsme » dans le titre de la thèse. Elle cherche à articuler une disposition face au présent sensible à l'exigence primordiale d'ouverture à l'Autre développée par Levinas mais en transposant cette relation éthique sur le plan de la matérialité historique du fait littéraire. L'archaïque, rappelait Adorno, n'est pas une période de l'histoire de l'art mais la condition d'œuvres d'art désormais mortes. Cette thèse s'intéresse à des productions littéraires participant de la survie de certaines œuvres pour en retirer la puissance vitale, elle se concentre sur le retour poétique à des artefacts qui ne va pas sans le renversement de leur composition et une conversion de la manière de se rapporter au présent qui l'accompagne.

⁷ Emmanuel Levinas, « Humanisme et an-archie », dans *Humanisme de l'autre homme* [1972], Paris, Fata Morgana, coll. « Livre de poche », 2012, p. 91.

Comment ai-je procédé ? La thèse ne suit pas un ordre chronologique, elle se cristallise autour de matériaux singuliers reflétant le problème de la traduction selon deux axes principaux : l'un porte sur la distorsion de la religion traditionnelle dans un mouvement de formation d'une religiosité d'ordre littéraire, un certain *ethos* (partie 1) ; l'autre porte sur la distorsion d'un certain humanisme d'après l'événement d'une catastrophe traumatique et la manière dont cet *ethos* permet d'y survivre (partie 2). Ce parcours est jalonné de termes archaïques récurrents, grec et latin : *oikonomia*, *translatio*, *ethos*, *religio*, *catastrophè*, *eleos*, etc. Je ne les emploie pas dans une volonté d'exotisme esthétisant ou pour donner une vaine apparence d'érudition mais afin d'extraire de leur polysémie sédimentée dans différents contextes idiomatiques une signifiante au sein de configurations que la tradition n'autorisait pas forcément.

La première partie adresse de façon plus générale le rapport de la traduction au langage poétique et la manière dont ce rapport construit une temporalité inassimilable à un continuum historique. Le chapitre 1 introduit la question de l'incommensurabilité véhiculée par l'idée de traduction et l'impropriété langagière que son exercice implique. L'économie de la traduction est comprise ici en termes de dépense et non d'équivalence, comme un dispositif d'écriture dont l'inutilité apparente constitue la possibilité de recueillir les traces d'une absence : un acte de grâce. Un type de remémoration qu'Anne Carson, figure exemplaire de la thèse, nomme « économie du non-perdu » [*economy of the unlost*].

Le deuxième chapitre poursuit cette relation entre l'écriture poétique et le problème de la traduction en cherchant à décrire le type de contemporanéité du rapport au temps qu'il initie. Cela me mène à comparer le rôle joué par cet « échange » entre langues nationales dans

le contexte d'émergence de la littérature mondiale promue par Goethe (et renchéri dans la réflexion sur les méthodes de traduire de Schleiermacher) avec le projet de retraduction de la Bible en allemand de Rosenzweig et Buber durant la période d'entre-deux-guerres. Les deux perspectives traitent de la nécessité impossible de traduire en faisant apparaître deux types de contemporanéité divergentes, l'une motivée par la culture d'un patrimoine linguistique d'une nation, l'autre inhérente à la vocation d'actualiser les vérités de l'Écriture pour réhabiliter la pratique d'un mode de vie religieux. Afin de mettre en question le présent synchronique qui ressort de ces deux moments, je développe l'idée de diachronie forgée par Levinas et la manière dont elle trouve une résonance dans les écrits d'Ossip Mandelstam et de Carson. Entre l'ouverture à la transcendance et l'attention à la réalité concrète, une contemporanéité se traduit autrement par la poésie lyrique.

Le chapitre suivant adresse plus frontalement le rapport de la traduction au processus de sécularisation dans le cadre de la tradition judéo-chrétienne. Traduire met en scène une contestation de l'autorité textuelle et la formation d'une posture ambiguë où l'exercice d'une fidélité littéraire peut également être dite hérétique. J'aborde ici deux polémiques exemplaires de cette perturbation de l'autorité interprétative : celle entre Jérôme et Augustin d'Hippone au tournant du 5^{ème} siècle, et le conflit opposant le protestant William Tyndale au catholique Thomas More au début du 16^{ème} siècle. Ces deux cas dramatisent les enjeux herméneutiques et politiques de la vulgarisation d'écrits sacrés ; le retour aux sources archaïques du sacré tend à déstabiliser l'autorité interprétative des institutions. En ce qui concerne la traduction Tyndale, sa version anglaise du Nouveau Testament publiée clandestinement a sans contredit participé, à l'aube de la modernité, au mouvement de sécularisation qu'est le protestantisme,

un mouvement, dans ce cas-ci, inséparable de la *translatio* extensive rendue possible par la reproduction technique de l'imprimerie.

Par la suite, j'adresse plus directement l'*ethos* séculier né de l'épreuve de la traduction dans un commentaire du célèbre texte de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* (chapitre 4). Il s'agit d'un passage obligé pour penser le statut de la langue poétique dans un monde séculier et plus particulièrement le genre de relation temporelle et éthique dont la traduction devient ici le modèle. Cet essai donne à penser une transformation de la matière littéraire où se déploie un rapport à une temporalité discontinue sous la conduite de l'expérience d'une incommensurabilité entre les langues. Il met en scène, grâce à la figure de la traduction, le sevrage incomplet d'un rapport au transcendant véhiculé par l'écriture et ouvre ainsi la voie à une pensée de la transmissibilité dans un contexte séculier où le littéraire prend en charge la question de la vérité. Vérité du décèlement et non de l'adéquation, indissociable d'une conscience historique modelée par le mode de la traduction poétique. À partir de sa description de la tâche [*Aufgabe*] de traduire qui négocie un rapport ambigu avec le sacré tel qu'il se manifeste dans la poésie moderne, je tente de tirer au clair une subjectivité éthique adaptée à la faillibilité humaine dans un monde sécularisé et de montrer comment ce concept permet de contester – sinon complexifier – tout prétention d'universalisme.

Le chapitre 5 présente un exemple concret de cet *ethos* afin de mieux en définir les traits. La démarche littéraire d'Anne Carson exemplifie cet *ethos* à travers différents procédés d'écriture notamment mis en œuvre dans sa retraduction des poèmes archaïques de Sappho et le livre *Antigonick*, une adaptation de l'*Antigone* de Sophocle. La manière dont Carson puise dans l'écart entre médiums langagiers (écrits et visuels) une puissance d'évocation de l'inconnu et sa

sensibilité au contexte où l'œuvre est réinscrite forcent à abandonner les catégories d'évaluation normatives des textes traduits et à mettre davantage l'emphase sur la disposition éthique que la traduction mobilise. Je viens à considérer cette disposition comme une forme de religiosité séculière, une gnose rigoureusement sensible à l'économie poétique : l'attention.

La deuxième partie de la thèse est composée d'une série d'études d'œuvres où la poétique de la traduction vient répondre à l'expérience traumatique d'une catastrophe humaine – collective et personnelle. Il s'agit d'une série de témoignages d'un traumatisme offrant une perspective sur la crise de l'humanisme. Chacun des témoignages porte en mémoire l'expérience de la perte (d'une langue, d'un idéal politique, d'un être aimé) qui donne à penser un sens inédit de l'humain dans ce que j'appelle une « culture de l'après⁸ », de la *survie*.

Je pars de l'hypothèse que l'humanisme caractérise en partie le déploiement d'un monde séculier et que sous ses différentes formulations possibles il suppose que la figure de l'humain est « une valeur sûre », un étalon pouvant avec certitude déterminer une appartenance commune et qui n'a pas besoin d'être mis en question⁹. Or la catastrophe est justement cet événement d'une cassure dans le temps forçant souvent à confronter un devenir inhumain puisqu'elle détruit par la violence, la souffrance et l'incompréhension qu'elle occasionne l'appartenance à une essence humaine. Une expérience de déshumanisation ou de vulnérabilité engendrée par la catastrophe exige que l'idée de « l'homme » soit repensée après coup. « Et si, demandait Lyotard, le 'propre' de l'homme était qu'il est habité par l'inhumain ? » (10). Cette question non seulement se pose mais s'impose encore aujourd'hui et

⁸ Orietta Ombrosi, *Le crépuscule de la raison*, Paris, Hermann, 2007, p. 176.

⁹ Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 9.

avec une insistance marquée depuis cette catastrophe nommée Auschwitz dont l'imaginaire séculier reste imprégné puisqu'elle « nous » a, par-delà l'autonomie rationnelle, la synthèse conceptuelle et la plasticité de l'imagination de l'humain, contraint à se mesurer à l'inhumain et au renversement radical d'un monde commun. Comment penser irrémédiablement d'après une catastrophe? Comment survivre à l'inhumanité « dont l'âme est l'otage », quel *ethos* serait susceptible de donner une issue à « l'état d'un esprit hanté par un hôte familier et inconnu qui l'agite » ? (10). Dans l'essai de Benjamin, le concept de traduction semble disposer du pouvoir de présenter, témoigner et interroger cette dislocation de l'humanité, cette épreuve d'une distance avec la détermination d'une identité fixe de l'être humain : « certains concepts de relation gardent leur bonne, voire peut-être leur meilleure signification si on ne les réfère pas d'emblée exclusivement à l'homme¹⁰ ». En ne se référant pas exclusivement à l'homme, la traduction s'ouvre à l'inhumain qui mobilise la pensée.

Il faut entendre dans l'idée de catastrophe deux choses : d'une part, la forme que prend l'événement dans l'immanence de l'histoire et, d'autre part, la dialectique de destruction et de construction qu'elle comprend dans son (dé)nouement. Ainsi, le processus de traduction, dans la perspective qu'il implique de façon inhérente la dialectique de cette temporalité décalée, est susceptible d'être vrai à l'événement d'une catastrophe faisant rupture avec la continuité historique. De surcroît, il incarne possiblement un moyen de remédier à ses effets physiques et métaphysiques dévastateurs qui persistent jusque dans l'épreuve d'un manque langagier, d'une dislocation insurmontable rendant (im)possible habiter un monde d'après la catastrophe.

¹⁰ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, 2000, p. 246.

Minimalement, l'épreuve de la mort marque le seuil du lien d'humanité et projette l'effondrement d'un monde commun. En guise d'introduction à la deuxième partie de la thèse (chapitre 6), l'événement de la résurrection terrestre de Lazare mis en scène visuellement dans une fresque de Giotto agit comme l'allégorie du rapport à la catastrophe dans un monde séculier. À partir d'une lecture de cette fresque et de sa reprise dans un poème ekphrastique de Carson, je propose une réflexion sur le participation de la traduction au phénomène historique de l'humanisme (cette tradition emblématique du monde séculier) dont le rapport aux modèles littéraires hérités du passé constitue une caractéristique centrale. Ensuite j'examinerai comment elle aura paradoxalement servi à mettre en question la terreur que recouvre la revendication d'une idée universelle d'humanité.

Le chapitre 7 propose une analyse comparative de certains écrits en prose et en vers du poète Paul Celan, un survivant des camps de travail de la Deuxième Guerre mondiale qui se donnera tragiquement la mort en exil, et du film *Ich war neunzehn* de Konrad Wolf, un soldat interprète de l'armée rouge devenu cinéaste et médiateur culturel de premier plan en RDA d'où il avait été forcé d'émigrer. Il est question de l'exercice et la figure de la traduction en tant que modalité du témoignage dans la perspective d'une remémoration poétique pour rétablir un lien mutilé à la langue (Celan) et d'une reconstruction incertaine d'un lien social (Wolf) défait lors de la guerre, un événement que les deux ont vécu – quoique différemment – en personne.

La chapitre suivant sur Heiner Müller m'a permis d'étudier la forme littéraire la plus radicale de traduction – la réécriture – pour interpréter les paradoxes d'un des récits de sécularisation déterminant du 20^{ème} siècle : l'utopisme politique. Le procédé d'écriture de

Müller performe un rapport destructif et productif aux textes de la tradition pour mieux mettre en question la réalité sociale. Cette pratique paradoxale de la traduction permet de prendre acte de la catastrophe inhérente au déploiement de l'histoire et de la crise de l'idéologie communiste. Sa démarche d'écriture, à la fois existentielle et engagée, expérimente le deuil impossible mais nécessaire de l'utopie en perturbant l'autorité textuelle et politique afin de dégager les possibilités d'une dramaturgie et d'une démocratie radicales. Ce qu'on pourrait appeler les interruptions utopiques des réécritures de Sophocle et de Shakespeare mobilisent l'imaginaire pour découvrir un autre sens de l'humain. Ces allégories de traumatismes historiques doivent s'entendre comme des prophéties séculières, comme les traces d'un soulèvement *de* l'histoire et *dans* l'histoire pour supporter les violences, les injustices, qu'elle engendre. En revenant sur les principes et matériaux de bases du drame, Müller cherche à créer de nouveaux liens entre les êtres humains.

Finalement, le dernier chapitre réfléchit plus en profondeur sur la relation entre le travail du deuil et l'écriture. Le deuil désigne cette tentative de survivre à une catastrophe intime : la mort d'un être aimé. Dans *Nox* d'Anne Carson, le travail du deuil passe littéralement par la traduction d'un poème : une élégie de Catulle. Ce livre objet permet d'envisager, à travers la mise en œuvre littéraire d'une vulnérabilité et d'une faillibilité exposées dans l'espace public, un humanisme affectif dont la valeur centrale – l'être humain – n'a rien de sûr et doit, au contraire, être constamment interrogée et redéfinie, faite et dé faite. L'expérience du deuil répond à une exigence éthique qui cherche à dire une dépendance fondamentale à autrui. En mettant en dialogue les travaux de Judith Butler et de Hannah Arendt avec l'hypertraduction de Carson, je montre que l'impossibilité nécessaire du deuil et de la traduction poétique relèvent d'une tâche commune de revenir à l'humain.

Ces trois études ont en commun des œuvres qui font appel à la tâche de traduire pour remédier à une situation particulière de désarroi occasionnée par une catastrophe : la guerre, la violence idéologique d'État et la mort d'un être cher. Ainsi, l'*ethos* décrit dans la première partie de la thèse vient-il corroboré un imaginaire séculier où resurgit une transcendance en restes dans ces différentes manifestations anachroniques mises en forme par une poïétique de la traduction. Il émerge de cette poïétique une subjectivité dont l'appartenance originale au langage est à régénérer pour constituer une fidélité à la situation historique; une subjectivité *an-archaïque* inscrivant une relation singulière au temps. Telle pourrait être, à l'ère séculière, une manière d'être susceptible d'apprendre à faire l'expérience incommensurable de l'(in)humain. À contre-courant d'un classicisme anthropologique, Anne Carson expérimente ce type d'apprentissage, d'où le rôle déterminant qu'elle joue dans l'orientation et l'écriture de cette thèse.

PARTIE I

– L'économie de la *translatio* –

Translatio nullius proprietatis est

Boèce

...cette *translatio studii* qu'est inévitablement le temps de l'humanité

Paul Zumthor

Le caractère global de l'économie culturelle contemporaine a redonné de l'éclat au phénomène de la traduction. Cet exercice essentiel à la survie d'artefacts textuels et autres dans le temps apparaît désormais comme un concept persuasif pouvant s'adapter à divers cadres d'analyse de la modernité, qu'il s'agisse de questions relatives à son émergence ou l'hypothèse de son dépassement. La traduction est devenue un objet de réflexion privilégié pour jeter un regard sur différentes formes de médiations culturelles et un trope exemplaire pour problématiser l'actualité de la modernité tardive. Plus fondamentalement, traduire s'avère un motif de la sécularisation, une figure de pensée de l'imaginaire séculier intimement reliée au concept d'histoire qui structure notre expérience immanente du temps.

En entretenant un rapport intime à la temporalité historique, la traduction, en tant que figure, processus et produit littéraire, témoigne d'un désir de survie face aux « crises » –

économique, nationale, globale, spirituelle, disciplinaire, etc. – à partir desquelles il est devenu coutume de faire l'expérience du temps à l'époque moderne. Traduire présente une manière d'assumer et de supporter l'incertitude de l'avenir en portant attention aux inscriptions de l'esprit que nous partageons d'une génération à l'autre. La question de la traduction s'impose car elle atteste également d'une transformation des humanités et de la démarche comparatiste dans un tel contexte; de l'avènement d'un point critique du dispositif littéraire dans l'économie du savoir contemporain et d'une attention à l'incommensurabilité dans les études comparatives à l'ère de la globalisation. En ce sens, la traduction permet de rassembler et de figurer certains traits constitutifs de la contemporanéité à l'ère globale : l'accélération de l'affairement du sujets engagés dans une mobilité perpétuelle, l'implosion de l'État nation sous la pression de migrations transfrontalières, la circulation mondiale de biens matériels, l'exigence d'une éthique compatible avec le pluralisme culturel, l'omniprésence de nouvelles technologie d'inscription, de transmission et de conservation qui redéfinissent le rapport à la tradition, les reconfigurations géopolitiques sous les pressions de conflits, pour nommer seulement quelques aspects de cette économie culturelle globale que l'imaginaire de la traduction aide à concevoir.

La traduction détermine historiquement plusieurs sphères d'activité humaine et fonctionne comme un concept anthropologique persuasif pour les études culturelles et la promotion d'une éthique des différences (de classe, de race, de genre, etc.). Ce concept est devenu une catachrèse exprimant un souci éthique « à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre¹¹ ». Or le problème de la traduction relève également d'une poïétique et met en scène une appartenance problématique à l'histoire. La traduction pose un problème littéraire

¹¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 74.

et langagier donc radicalement historique. Autrement dit, traduire nomme une économie de la langue et une expérience du temps susceptibles de donner lieu à l'irruption de l'historicité d'une conscience. C'est une manière de s'inscrire dans le présent sans pourtant y adhérer totalement, d'où le type de contemporanéité qu'elle promet. Une attention à l'économie langagière et à la temporalité critique du traduire permettra de mieux cerner l'*ethos* que ce geste projette afin de ne pas réduire ce qui est fondamentalement une disposition affective et intellectuelle à un outil analytique, que celui-ci prenne la forme d'une catégorie anthropologique ou d'un paradigme herméneutique. Il y a un imaginaire et une histoire de la traduction donnant consistance à une manière de se conduire que ne doit pas occulter le rapport entre le propre et l'étranger dont elle a été un modèle privilégié. Le problème de la traduction ne doit pas seulement être adressé en termes d'espace et d'identité comme il est devenu commun de le faire pour discuter des enjeux de communication interculturelle ou d'autres enjeux identitaires traditionnellement marginalisés par l'institution du savoir universitaire. Dans cette perspective, la poésie littéraire n'est-elle pas tout désignée, sous différentes formes d'inscriptions, pour adresser la dimension temporelle et existentielle de cet exercice de pensée si crucial à l'enquête comparative soucieuse de produire du savoir et non pas seulement reproduire et transmettre des connaissances ?

CHAPITRE 1

– Une question économique –

L'économie de la traduction, qu'il faut rapprocher de ses sources rhétoriques où elle se confond avec l'activité métaphorique, est animée par deux forces complémentaires : une force extensive et une force intensive, deux vecteurs indissociables, à l'origine, dans le mot *translatio*, terme employé durant le Moyen Âge tardif. Ce terme recoupe trois sens différents de l'idée de transfert, de faire passer par-delà : le déplacement du sens d'un mot dans une langue donnée, le passage d'un terme d'une langue à une autre et le transfert de pouvoir et de savoir d'un lieu à un autre marquant normalement un intervalle, donc une forme de périodisation¹². La *translatio* présente donc un problème d'ordre rhétorique, politique et historique. En effet, on retrouve dans le terme latin la plupart des acceptions réinvesties, aujourd'hui, dans les différents domaines discursifs des humanités où le concept de traduction est mobilisé. Sa signification rassemble notamment ses dimensions intralinguistique, interlinguistique, interdiscursive, intermédiaire et sociopolitique. Ce terme signifie

le transport physique d'objets, le déplacement de personnes, le transfert de droit ou de juridiction, le transfert métaphorique, le déplacement d'idées et finalement, la traduction [interlinguistique]. La *translatio* peut désigner aussi bien le déplacement physique que le transfert symbolique, elle peut connoter le transport tout autant que la prise de possession¹³.

¹² « Traduire », dans Barbara Cassin (dir.), *Le vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.

¹³ Serge Lusignan, *Parler vulgairement*, Montréal/Paris, Vrin/Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 158-159.

Retenons de la perspective générale qu'ouvre la notion de *translatio* l'insistance sur l'usage impropre d'une chose ou d'une abstraction (un texte, une langue, un pouvoir, etc.). L'impropriété qualifie le mouvement même de son opération et affecte l'attitude de quiconque s'y trouve engagé. La *translatio* conteste l'idée de propriété, sinon la relativise par la dislocation qu'elle crée. En ce sens, elle présente la figure d'une pensée non essentialiste puisqu'elle met en œuvre une tension entre un mouvement d'appropriation et d'expropriation irréductible à la fausse dichotomie entre une « origine » et une « cible » et remet ainsi en cause la priorité ontologique d'un original.

La *translatio* pointe plutôt vers le devenir de valeurs, croyances et représentations à travers des pratiques de décontextualisation et recontextualisation d'artefacts – textuels et autres – composant les environnements culturels à un moment donné. Elle nomme, par abus de langage peut-être, une condition de dépossession matérielle et existentielle, parfois imposée par une instance de pouvoir – lorsqu'on prive un sujet ou un groupe d'un droit ou d'un territoire, par exemple – sinon assumée comme mode relationnel fondé sur la reconnaissance d'une vulnérabilité partagée. Au Moyen-Âge, les traditions se construisaient dans un environnement culturel hétérogène donnant lieu à une expérimentation linguistique constante à travers une diversité idiomatique et une multiplicité de pratiques « littéraires » avant la lettre¹⁴. La performance orale et l'écriture en langue vernaculaire s'effectuaient toujours déjà en *translation*, à travers des distorsions et des appropriations, des échanges et des mutations vivantes, que les outils linguistiques (les grammaires, par exemple) n'avaient pas encore stabilisés. Ces outils institutionnels régenteront et uniformiseront les usages de la langue,

¹⁴ Lucia Boldrini, « Translating the Middle Ages : Modernism and the Ideal of the Common Language », *Translation and Literature*, vol.12, 1, Printemps 2003, p. 43-44.

notamment à partir du moment où son enseignement sera imposé pour donner un point d'ancrage à un idéal : l'identité collective d'une nation.

Retenons également l'aspect ascétique de la *translatio*, c'est-à-dire l'exercice de soi du traducteur ou de la traductrice dont la tâche consiste principalement à interpréter – dans le sens dramatique et pas seulement herméneutique – une « dé-propriation » constitutive. Traduire met en scène pour la pensée une « aliénation originaire » à travers la réalisation de « l'impossible propriété d'une langue¹⁵ ». Cette démarche implique le renoncement à l'idée d'une propriété naturelle garante d'une universalité pour dégager la virtualité d'idiomes singuliers entre lesquels il s'agit de frayer un passage et réinventer sa propre langue impropre. Sur le plan de l'économie culturelle, l'impropriété inhérente au processus de la *translatio* expose la contingence des transferts par lesquels les textes existent et les institutions qui s'y rattachent auront fait époque, c'est-à-dire les médiations matérielles déterminant si elles se seront imposées ou non à nous. Sur le plan de la distribution non communicative des mots (l'économie poétique), elle réaffirme, par le délai réflexif qu'elle inscrit, l'opacité irréductible et immaîtrisable du langage. La traduction de textes poétiques et de philosophèmes demeure exemplaire à cet égard puisqu'elle rend manifeste une impropriété constitutive dans chacune de ses occurrences particulières par-delà le sens qu'elle porte, le savoir qu'elle autorise ou les affects qu'elle crée. Traduire incarne un motif anarchique de la condition humaine exprimée ici dans la revendication, inévitablement particulière, de l'universel. Ce motif permet également de faire un retour sur les fondements de la tâche des études humanistes au sein de l'institution moderne du savoir et sur le rôle de la pensée comparative avec laquelle il présente une affinité procédurale.

¹⁵ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'Autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 121.

Le retour à ce terme latin n'a rien d'arbitraire, je ne le déterre aucunement par exotisme intellectuel. Au contraire, afin d'interroger la contemporanéité de la tâche de cette pensée à l'ère de la modernité tardive, une conception restreinte de la traduction qui en fait un cas particulier de communication interlinguistique ne suffit pas pour mettre en lumière son rôle constitutif dans l'invention de nouveaux savoirs et les différentes modalités poétiques auxquelles elle est reliée. Cela ne revient pas à faire de la traduction un absolu, de faire de ce terme un concept théorique privilégié et de la traductibilité un principe universel. Il s'agit, plus modestement, de remettre en question le rôle fondamental que joue cette figure épistémologique dans le monde aujourd'hui. Cela exige minimalement de faire sortir le concept de traduction de ses gonds, ce que permet, dans un premier temps, le réinvestissement anachronique du terme de *translatio*.

À la fin du Moyen Âge européen, la *translatio* participe de l'essor de la modernité en articulant transition du pouvoir, distribution du savoir et de construction littéraire. Elle imprègne un imaginaire façonné par la tension entre la sphère profane et la sphère sacrée tout en constituant la scène d'une polémique historique qui deviendra la querelle entre les Anciens et les Modernes puisque le rapport à la tradition s'éprouve de manière exemplaire dans l'expérience de traduire un texte classique ou la lecture d'une traduction en tant que telle. L'émergence de la Renaissance européenne aux 14^{ème} et 15^{ème} siècles repose sur un dispositif littéraire dans lequel la traduction fait autorité, à cette époque « ce sont les traductions qui sont devenues les nouvelles *auctoritates*¹⁶ ». L'économie textuelle qu'elle informe façonne un nouvel imaginaire au milieu des tensions entre les motivations séculières de l'humanisme et le système de croyances chrétien fondé sur l'omniprésence divine. Les multiples *translations*, dont

¹⁶ Antoine Berman, *Jacques Amiot, traducteur français*, Paris, Belin, 2012, p. 76.

l'interaction dynamique des langues ne représente qu'une des manifestations diverses, remettent en question l'hégémonie d'un médium à double tranchant : l'écrit latin. L'économie impropre de la *translatio* accompagne notamment l'avènement d'une conscience historique contestant l'autorité de la structure institutionnelle du savoir de l'époque : les instances traditionnelles supportant la prétention universelle de l'Église.

Aujourd'hui, à l'ère globale, les forces déterminantes de l'économie du savoir n'ont plus la même visibilité et s'imposent à travers une structure diffuse et complexe que l'imagination peine à se représenter. L'organisation institutionnelle des structures intellectuelles est désormais indissociable d'une circulation transnationale du capital financier et fait place à une dispensation trinitaire laïcisée du pouvoir de connaître : l'enseignement, la recherche et l'administration¹⁷. Cela s'accompagne d'une nouvelle mise en valeur des connaissances en fonction d'un critère d'excellence inspiré de la performance des marchés et de l'efficacité de l'économie capitaliste néolibérale. Ces pressions externes ont un impact direct sur l'organisation du savoir et la répartition disciplinaire au sein de l'université. Les exigences de performance et de rentabilité de la formation véhiculées par l'idée d'excellence modèlent de fond en comble le discours administratif, l'excellence oriente la vocation générale de l'éducation tertiaire, lui donne son sens et construit l'étalon de sa valeur. Or le terme d'« excellence », comme l'a démontré Bill Readings, constitue un signifiant vide qui fonctionne paradoxalement comme critère de légitimation, il s'applique à tous les contextes et niveaux de l'activité universitaire, de la recherche à l'enseignement en passant par les modalités d'évaluation du travail même de l'étudiant – la « mention d'excellence » inscrite dans les rapports d'évaluation de l'Université de Montréal, par exemple. Le pouvoir de persuasion

¹⁷ Bill Readings, *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

qu'exerce la notion d'excellence vient du fait qu'elle ne se réfère à rien qui lui soit extérieur et n'a aucun contenu déterminé. L'application de ce terme vide mais prégnant contribue à une politique d'optimisation dans l'accumulation, la gestion et la distribution d'informations isolables, codifiables et quantifiables au détriment d'une pensée critique et inventive irréductible au principe d'utilité déterminant une telle structure de communication de la nouvelle économie du savoir. L'excellence fonctionne, dans le discours dominant de l'institution, comme un « principe de traductibilité entre différents idiomes » (25-26).

En repensant la constitution du savoir à partir de l'impropriété de notre appartenance au langage et au monde, il semble possible de détourner ce genre de signifiant vide informé par l'hégémonie commerciale du capitalisme tardif et d'envisager une posture épistémologique dans les interstices des structures de normalisation du savoir. Cette économie peut rendre inefficace les mesures dominantes de l'organisation du savoir en façonnant un *ethos* disposé à faire usage d'une « structure disciplinaire variable » (191) qui supporterait le renouvellement d'une capacité de penser, en commun, l'incommensurable. Le capitalisme global, dont les crises récurrentes donnent une visibilité à l'abstraction de son système d'échange, s'impose proportionnellement à la perte d'une capacité à *faire monde* par la disruption et la transformation qualitative des conditions matérielles de l'existence. En articulant un *ethos* pouvant prendre une position critique dans un contexte planétaire de plus en plus marqué par la perte de structure de sens commun et le nivellement des différences culturelles, la tâche de traduire réaffirme la pertinence des études littéraires par delà le cloisonnement disciplinaire et l'établissement d'histoires particulières déterminées par des catégories telles que la langue, la nation, l'identité culturelle, entre autres. En tant que modèle d'une épistémologie comparative, la traduction permet de questionner une diversité d'enjeux et de problèmes pour s'orienter

dans le présent, une catégorie temporelle de plus en plus déterminé par l'immanence totalisante du capital. Elle donne à penser un mode de comparaison non fondé sur un principe d'équivalence abstrait et tend ainsi à complexifier toute prétention à l'universel sans pour autant renforcer la tendance au repli sur des revendications particulières. Cet *ethos* comparatif fait contraste avec la volonté de perpétuer une communication transparente préconisée par le modèle de la société de l'information et encourage davantage des « cultures de l'interprétation » pour façonner un différent imaginaire du savoir¹⁸. Il présente le « présent synchronique¹⁹ » comme problème en questionnant le principe de commensurabilité entre des idiomes et des inscriptions différents.

L'idée d'incommensurabilité véhiculée par la figure de traduction que cette thèse mobilise vient contester le « point de comparaison imaginaire » incarné par la monnaie, cette mesure hégémonique de la valeur. En tant que support d'équivalence, cette mesure redéfinit le principe même de la mise en valeur en réduisant le rapport au temps et à autrui à un rapport quantitatif. Dans la section sur l'argent de ses manuscrits de 1844, Marx décrit la fonction de l'argent au sein de la société. L'argent est un lien, mais plus en encore, un « super-lien », le lien parmi les liens, car il crée d'autres liens dont l'ensemble constituerait la vie humaine dans sa totalité. « *Can it not tie and untie all bonds ?* » demande-t-il. « *Is it not also, therefore, the universal means*

¹⁸ Yves Citton, *L'avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010.

¹⁹ Walter J. Ong, « Crisis in the humanities », dans *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. 326-336. Ong utilise cette expression pour décrire un des symptômes d'une crise dans l'organisation et la production du savoir au sein des humanités déjà perçue dans les années 1960. Ce diagnostic récurrent, signale cette tendance à réfléchir sur les fondements et la légitimité des travaux des sciences humaines dans le cadre institutionnel. Le « présent synchronique » désigne la temporalité de la culture à un moment de prolifération et de distribution accrue d'une littérature scientifique dans un contexte socio-économique de plus en plus global.

*of separation?*²⁰ ». Ses réflexions sur le pouvoir de cet agent de médiation sur les rapports imaginaires et réels entre les humains, les vices et les vertus, culminent dans la réécriture cryptée du mythe de Babel : « *Since money is the existing and self-affirming concept of value and confounds and exchanges all things, it is the universal confusion and exchange of all things, the inverted world, the confusion and exchange of all natural and human qualities* » (119).

Marx proposera ailleurs une analogie avec la traduction pour mettre en relief le type d'aliénation qu'implique l'utilisation de la monnaie dans les échanges de la sphère sociale. L'échange régulé par l'étalon monétaire réifie les rapports humains puisqu'il fait intervenir un principe de commensurabilité, un tiers dont l'application suit une logique de l'identité. La monnaie établit une distance entre les objets et les sujets, mais également une distance entre les sujets impliqués dans la transaction. À travers la médiation de ce tiers, la vie quotidienne se manifeste étrangement sous l'effet d'éloignement que ce lien engendre. L'argent produit des effets de distanciation au quotidien, altère l'expérience quotidienne, une altération de plus en plus imperceptible au commun des mortels puisque toujours plus efficacement normalisée. Pour Marx, l'argent ressemble moins à une langue qu'à une langue traduite :

*Ideas which have first to be translated out of their mother tongue into a foreign (fremde) language in order to circulate, in order to become exchangeable, offer a somewhat better analogy. So the analogy lies not in language but in the foreign quality or strangeness (Fremdheit) of language*²¹.

Cette analogie n'est pas anodine, même s'il faut la nuancer. La traduction incarne ici une modalité d'échange idéale mais également un principe de comparaison engendrant une situation d'aliénation. Lorsque la traduction suit un principe d'utilité et a comme finalité la

²⁰ Karl Marx, *Selected Writings*, éd. David McLellan, Oxford et New York, Oxford University Press, 2000, p. 118.

²¹ Cité dans Anne Carson, *Economy of the Unlost*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 28.

communication d'informations elle s'apparente à la structure de l'échange commercial. On parle d'ailleurs de transfert d'argent. Aujourd'hui, les logiciels informatiques de plus en plus sophistiqués peuvent remplir un tel rôle auxiliaire en assurant le transfert d'un contenu sémantique d'une langue à une autre en convertissant la langue en une série de données discrètes. Le traitement de ces données dépend d'une archive considérable d'autres données référentielles disponibles d'où procède la modélisation de l'équivalence sémantique. Or, l'écriture littéraire et plus spécifiquement la poésie renforcent, au contraire, la situation d'aliénation en appelant au trafic des langues de la transaction pour produire, dans une fluctuation immaîtrisable de pertes et de gains sémantiques et formels, une prolifération d'ambiguïtés rappelant la propriété impossible d'une langue. Si l'informatique peut assurer la communication de contenus informationnels sur une échelle globale en faisant abstraction de ce qui limite inévitablement l'équivalence linguistique, la traduction poétique nous confronte au silence en reste dans le trafic de mots, un silence qui force à prendre une décision pour se mesurer à la tâche démesurée d'une telle opération : « *This kind of linguistic decision, écrit Anne Carson, is simply a measure of foreignness, an acknowledgment of the fact that languages are not algorithms of one another, you cannot match them item for item*²² ». Contrairement à l'économie marchande, l'équivalence escomptée ne se mesure aucunement par des moyens purement quantitatifs dans l'économie de la *translatio*. La part de l'intraduisible s'impose puisque la création poétique – le pouvoir de nommer le réel par la fabrication langagière – permettant de frayer un passage d'une langue à une autre ne réalise qu'imparfaitement l'idéal d'équivalence d'un contexte historique donné à un autre. Le dispositif économique de l'argent produit du commensurable tandis que traduire un fait littéraire initie une expérience de l'incommensurable; c'est une

²² Anne Carson, *Nay Rather*, Londres, Sylph Editions, 2013, p. 4.

mesure dans le sens d'une manière d'agir appropriée à quelque chose d'inappropriable [*a measure of foreignness*].

Être économe, dans un registre littéraire, ne désigne pas un effort rationnel pour éviter toute dépense inutile dans le but d'accumuler ou de générer de la richesse matérielle mais bien un effort existentiel comprenant une tâche soutenue dans et par le langage, une tâche démesurée dont les retombées demeurent incertaines et inespérées. Le travail du littéraire – qui n'a rien à voir ici avec une identité psychologique – négocie la valeur d'usage de choses intangibles de manière à construire des issues aux régimes d'équivalence et ainsi retarder indéfiniment l'institution de leur valeur d'échange. C'est pour cette raison que cette tâche incarne une issue du commerce d'idées et au capitalisme cognitif dont le mot d'ordre de « l'excellence » n'est qu'un des symptômes. Face à l'hégémonie commerciale au sein de la production du savoir et l'effritement des grands référents historiques de l'université moderne (la Culture et la Nation), il faut assumer le « dissensus » auquel expose la tâche de traduire puisque c'est dans l'épreuve de l'impossible propriété d'un idiome que surgit l'inconnu et le différend, c'est-à-dire l'occasion d'exercer la capacité de déceler ce que recouvre le règne du commensurable²³.

²³ Pour Readings, dans le sillage de Jean-François Lyotard, le concept de dissensus modèle sa vision de l'université à venir, il désigne la dynamique non consensuelle qui devrait caractériser la communauté universitaire une fois l'idéal d'une communication transparente du savoir dans la construction d'une institution unifiée sera abandonnée et, par la fait même, la notion d'identité sur laquelle elle se fonde. Readings, *The University in Ruins*, pp. 180-193.

Dépense improductive

La logique marchande de l'économie monétaire réifie les relations humaines. Les échanges et les transactions défamiliarisent les rapports au quotidien par le truchement d'une devise quantitative qui s'accorde au principe d'équivalence. L'économie de la *translatio* figure une forme d'aliénation productrice d'ambivalence et s'oppose donc à l'hégémonie d'une telle logique. Elle crée un surplus de valeur par l'exercice d'un jugement critique et non l'application d'une mesure commune. Le rapprochement de Marx s'avère donc instructif, ne serait-ce pour la simple raison qu'il marque la différence entre ces deux types d'économie : la fonction d'un médium (la monnaie) cimente une relation fondée sur la propriété tandis que la distribution de l'autre (le texte) suppose que l'on peut en faire usage sans pour autant se l'approprier. Il faut insister sur cette distinction aujourd'hui afin de mieux appréhender le système d'échange culturel global qui affecte la production, la distribution et la réception d'inscriptions littéraires, photocinématographiques et numériques.

L'économie littéraire s'oppose fondamentalement à l'économie marchande car elle perturbe une vision du monde structurée selon un principe d'utilité et d'intérêt. Elle véhicule la possibilité de ce que George Bataille a nommée une « dépense improductive²⁴ ». En cela, elle suspend la subordination du moyen à une fin et contrevient « aux nécessités fondamentales de la production et de la conservation » (22). Bataille évoque l'exemplarité de la poésie pour décrire ce type d'exaction matérielle, spirituelle et libidinale. Le terme de poésie comprend un « état de perte », écrit-il, « il peut être considéré comme synonyme de dépense : il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte » (26). Il y a sacrifice dans la

²⁴ Georges Bataille, « La notion de dépense » [1933], dans *La part maudite*, Paris, Minuit, 2011, pp. 19-38.

poésie, elle comporte quelque chose d'irrécupérable tout comme la recreation poétique inhérente à la traduction littéraire : la dépense de mots provoque forcément une perte. Or la mise en œuvre de cette perte déploie la possibilité de créer de nouveaux liens, sociaux et historiques. La traduction poétique, en tant que dépense langagière nullement orientée vers la communication transparente d'un contenu identifiable, redonne par un geste gratuit une valeur à l'incommensurable.

L'économie littéraire de la *translatio* comporte donc une part de gratuité (*charis*) dans la perte inconditionnelle qu'elle admet, une dépense inutile assurant la prévention d'une perte irrémédiable en provoquant une forme de remémoration. C'est en partie ce que Anne Carson soutient dans son étude comparative de Simonides de Keos et Paul Celan : « *the economy of the unlost always involves gratuity. Whether you call it a waste of words or an act of grace depends on you*²⁵ ». Un gaspillage de mots ou un acte de grâce. Cette manière paradoxale de comprendre la gratuité, simple distinction arbitraire en apparence, repose en réalité sur le réinvestissement du mot « grâce ». Il s'agit d'une affaire de traduction lexicale : en forgeant le terme latin *gratia*, dérivé de l'adjectif *gratus* qui signifie « recevoir avec faveur », la valeur initialement religieuse de la *charis* grecque vient désigner une disposition économique qu'exprime communément la gratuité (*gratis*) pécuniaire²⁶. Or l'usage de notions économiques comme celles-ci ne vient pas simplement combler des besoins strictement reliés aux réalités matérielles, leur sens matériel s'inscrit dans un horizon beaucoup plus vaste imprégné de spiritualité. Le sens matériel dérive

²⁵ Carson, *Economy of the Unlost*, p. 129.

²⁶ Emile Benveniste, « Gratuité et reconnaissance », dans *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.1, Paris, Minuit, 1969, pp. 199-202. Sur la dynamique entre le service gracieux et, en retour, la manifestation d'une reconnaissance : « l'acte conditionne le sentiment; le sentiment inspire une conduite. » (200). Le grec *charis* se rattache au plaisir, à l'agréable et la réjouissance. « Dans une civilisation fondée sur l'argent, la grâce qu'on fait à quelqu'un est de lui « faire grâce » de ce qu'il doit, de suspendre en sa faveur l'obligation de payer le service reçu » (202).

du sens spirituel. L'oubli systématique de l'économie poétique du langage n'empêcherait-il pas justement de prendre conscience de cette dérive originaire ?

Quand on parle d'économie littéraire, il s'agit d'une dépense immatérielle articulée à l'ordre immanent des éléments de base du langage livré à la contingence du monde extérieur sous une forme d'inscription. Cette économie de « dépense » [*unlost*] dont parle Carson fait perdurer dans le temps quelque chose d'invisible qu'une ordonnance de mots et de silences parvient à rendre visible. Carson forge le syntagme « *economy of the unlost* » à partir d'un mot employé par Paul Celan, notamment dans son *Discours de Brême* (1962). Le terme « *unlost* » offre une traduction littérale d'un mot récurrent dans le corpus celanien : *unverloren*, c'est-à-dire, littéralement, « non-perdu ». C'est donc à partir de cette filiation qu'il faut entendre la dépense reliée à l'économie textuelle et poétique décrite par Carson. À la fois emploi extraordinaire des ressources du langage, un investissement littéraire occasionnant la perte d'une fonction communicative (« *a waste of words* »), mais aussi un lieu où l'on range des provisions pour les temps à venir (« *blieb unverloren* »), la dépense ouvre un espace imaginaire où se déploie une pensée anticipatrice. Une telle appréhension fait usage de la péremption de langues et s'oppose, en définitive, à leur perte définitive. La dépense poétique arrange les éléments de la langue de manière à la faire perdurer au-delà de sa déperdition historique. En d'autres mots, elle restitue sa valeur d'usage, maintient le rapport à la vérité qu'elle promet. La dépense littéraire, à la lumière du geste de traduire, atteste de l'existence d'une transcendance en réserve dont l'expérience se manifeste dans ce phénomène de renvoi du présent au passé pour projeter une pensée à venir.

Dans *Economy of the Unlost*, Carson rappelle également ce que fait minimalement le poète : « *render the invisible* » (51). Cette capacité dont le poète lyrique grec Simonide avait déjà conscience se rapproche de l'expérience comparative de traduire. Nous la retrouvons également à l'œuvre dans cette pensée travaillant l'écart entre les idiomes, il s'agit d'un autre moyen de passer par le langage pour appréhender et faire voir ce qui, en réalité, demeure invisible. Faire voir ce qui est réellement là doit passer par le langage, parfois entre des langues. Voici la manière dont Carson commente un passage de Simonide et ce que sa restitution des mots du poète archaïque lui fait voir :

ὁ λόγος των πραγμάτων εἰκὼν ἐστίν [Le mot des choses une image est]. Fidèle à elle-même, cette proposition fait ce qu'elle dit. Elle nous montre *logos* et *eikon* posés de part et d'autre du monde de *ton pragmaton* dans une tension syntaxique mettant justement en images leur ontologie. En ce concerne le génitif « choses », leur signification dépend à la fois de « mot » et « image » : les deux noms rivalisent pour avoir orienter l'attention du génitif *pragmaton* placé de telle façon qu'il puisse être lu dans un sens comme dans l'autre et rassembler les trois mots comme le cintre d'un arc sous tension. (51)

La restitution poétique déploie une capacité d'exposer les pressions (invisibles) de l'histoire qui entament le mouvement de figuration du langage. Cela exige parfois de faire violence, gratuitement, à l'usage ordinaire d'une langue ou à l'arrangement conventionnel d'une structure formelle comme si c'était la condition préalable d'une nouvelle forme de compréhension adaptée à la situation qui se présente. Cela arrive inévitablement dans le geste de traduire, une disposition appelant inévitablement l'erreur et la perte mais également le rencontre inattendue d'idées jusqu'alors inimaginable : une erreur créative. « *A poet*, écrit Carson, *is someone who traffics in survival, reinflecting the fact of death into mortal publicity* » (27). Cette transaction consiste à donner – c'est ici que se joue la grâce, la gratuité d'une dépense inutile – une visibilité à un monde invisible, d'exposer par la langue la contemporanéité de ces deux

mondes – visible et invisible – impossible à délier. Elle conduit ou reconduit les rapports ambivalents du langage au réel. Qu'est-ce que traduire sinon l'attention portée à la rencontre de langues, d'idées, d'inscriptions appartenant à des contextes différents afin de soutenir intensivement, par l'interprétation inventive, une capacité de faire monde ? L'acte poétique et l'acte de traduire mettent l'esprit sous tension; elles sont des attitudes reliées au « corps verbal²⁷ » de la langue, à la chair des mots et des images, à la vie sentie au milieu de laquelle on se meut et s'émeut : *ton pragmaton*.

L'économie de la dépense poétique peut également valoir pour la tâche de traduire, celle-ci provoque la pensée en employant des mots privés d'équivalence pour constituer une manière d'être au temps. Cette tâche implique une forme d'économie du langage par laquelle il y a possibilité de transiger avec le réel ou le passé en rendant le matériau langagier étranger en soi. Cette étrangéisation exige une maîtrise des écarts, un art de créer à partir des écarts d'une langue et entre les langues. Ce « procédé littéraire » présente une issue de l'expérience ordinaire pour mieux y revenir; il procède d'une temporalité *extraordinaire*, à la fois d'une intensification affective de la réalité et d'une sortie de l'automatisme de la perception afin de mieux s'y reconnaître²⁸. Ces écarts créés par l'écriture mettent en scène la pensée, ils faussent la perception des faits mais construisent ainsi des liens plus durables avec le monde afin d'y habiter. De plus, en procédant par et dans les étranges déficiences du langage, la poétique de la traduction expose l'obsolescence éventuelle de ce qu'elle aura produit. Sa contemporanéité relève d'une dépense improductive pour se rapprocher d'un temps primordial, démesuré, lequel force à éprouver ses propres limites : un gracieux gaspillage relevant d'un temps

²⁷ Jacques Derrida, « La scène de l'écriture », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312.

²⁸ Viktor Chklovski, *L'art comme procédé*, trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

inépuisé. Chaque traduction cristallise un fragment de ce temps inépuisé pour soutenir une rencontre du réel : « *yet one may encounter a fragment of unexhausted time*²⁹ ».

Dans les dernières strophes du poème « Qui trouve un fer à cheval » du poète traducteur Ossip Mandelstam, on retrouve une mise en scène de cette temporalité du traduire, une économie de mots intimement liée au destin de la *persona* lyrique :

Ce que je dis ce n'est pas moi qui le dis
cela est arraché à la terre pareil aux grains de blé pétrifié.

Les uns sur la monnaie gravent un lion
les autres une tête
pièces de cuivre, de bronze ou d'or toutes dissemblables
jonchent la terre avec les mêmes honneurs.
Le siècle voulant mordre dedans a imprimé ses dents sur elles.
Le temps m'entame comme cette monnaie
et je ne me suffis plus à moi-même³⁰.

L'époque à laquelle le poète n'adhère pas, dont il se sent exclu, laisse sa marque sur des choses dont il est privé, des institutions qui ne peuvent en rien lui servir de point d'appui pour s'orienter dans l'après-coup des événements politiques auxquels son destin demeurera tragiquement rattaché. Malgré les plaies et la souffrance physique causée par la morsure du siècle, malgré les conséquences inattendues et les espoirs déçus de la révolution russe dont Mandelstam sera ultimement la victime, la poésie laisse les traces de l'épreuve de son

²⁹ Carson, *Economy of the Unlost*, p. vii.

³⁰ Ossip Mandelstam, *Poèmes*, trad. Tatiana Roy, Paris, Gallimard, 1982.

extradition. Une extradition à la fois assumée et imposée, une sortie hors de sa propre langue par la traduction de textes étrangers et un exil forcé de ses contemporains sous le pouvoir répressif. Les catastrophes humaines viennent *entamer* la langue, cette « monnaie » qui fait et défait les liens évoquée par Mandelstam : elles y laissent les marques d'une blessure, des entames du corps verbal. Mais la dépense poétique de langue imprègne les mots d'une devise qui n'a pas encore cours, qui ne se suffit pas à elle-même. En s'engageant à dire les failles de son époque, à rendre visible ce qui pour d'autres demeurerait invisible, le poème porte les marques d'une crise en assumant paradoxalement une responsabilité envers les personnes délaissées par l'idéologie d'un projet de société dont Mandelstam n'était certainement contemporain.

Ces vers tirés de son cycle de poèmes écrits entre 1921-1925 montrent la souffrance et la violence de l'exclusion, l'expérience d'un temps historique qui vient entamer le poète en personne comme une pièce de monnaie. Mandelstam est tourmenté par la brisure du siècle. Le mot « siècle » dans le corpus du cycle agit comme motif historique servant à marquer une période à laquelle il peine à appartenir et dont il écrit l'agonie, une période marquée par les persécutions politiques d'innombrables paysans, de plusieurs de ses amis et de sa vocation de traducteur littéraire. Sa poésie témoigne d'une adhésion impossible avec ses contemporains : « Je me sens le débiteur de la Révolution, mais je lui apporte des dons dont pour le moment elle n'a que faire³¹ ». L'écriture prend la forme d'une attente, une attente de créanciers capables de rendre compte de la valeur d'un tel engagement, d'une telle dépense du matériau langagier. Ce genre d'économie littéraire, composée de devises incommensurables, devient le support matériel et spirituel d'une « rémunération du défaut de l'histoire » (48). Cette manière

³¹ Cité dans Nikita Struve, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982, p.

d'être au temps devient un moyen inestimable de mesurer la finitude humaine et les entreprises démesurées, trop souvent violentes, fondées sur un étalon universel déterminant une appartenance commune. L'économie de la *translatio* pose une question faisant écho à la crise de l'humanisme moderne dont la révolution soviétique n'aura été qu'un épisode du siècle dont Mandelstam ressentira la blessure : que faire de ces pièces, « toutes dissemblables », qui « jonchent la terre avec les mêmes honneurs » ? C'est une question à reprendre, à déployer de nouveau, pour revaloriser les études littéraires et humanistes – et non « l'humanisme » – au sein de la structure intellectuelle des institutions du savoir de la modernité tardive.

En écho aux écrits de Carson et de Mandelstam évoqués, il s'agira de méditer sur la relation qu'entretient un poète avec son propre temps, une relation par ailleurs impropre et provisoire à l'instar du phénomène de traduction qui a informé une pratique d'écriture et une subjectivité éthique au cours du 20^{ème} siècle. Si elle a été une stratégie formelle et un procédé compositionnel dans la modernité littéraire³², la prise de conscience du problème de traduction – et de l'intraduisible – aura également donné naissance à une manière de voir et d'agir face à l'incertitude d'une perte de la tradition et la tension créée par le procès ambivalent de sécularisation, entre la désuétude des structures de sens traditionnelles et le désillusion des idéologies politiques. En repensant la finitude humaine dans une perspective littéraire, l'acte de traduire incarne un moyen psychagogique – de formation de l'âme et de l'esprit – né d'une sensibilité à l'altérité d'artefacts textuels, visuels et autres inscriptions livrées

³² Il y aurait, sans aucun doute, une liste interminable d'exemples d'écrivains du 20^{ème} siècle ayant fait de la traduction un processus compositionnel à part entière ou un procédé déterminant dans leur pratique. Notons simplement, dans la tradition anglo-américaine où s'inscrit en partie l'ouvrage d'Anne Carson, quelques noms reliés à l'écriture en traduction : Ezra Pound, H.D., James Joyce, Marianne Moore, Robert Lowell et Adrienne Rich, entre autres. Voir Steven G. Yao, *Translation and the Language of Modernism*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.

par le passé. Traduire crée une distance pour mieux appréhender le déploiement problématique du temps historique lorsqu'il demeure inintelligible; atteste d'une insuffisance mais permet de survivre aux traumatismes dont l'expérience exige une « responsabilité irrécusable » antérieure à la volonté libre d'un sujet autonome³³.

Cette thèse cherche à dire comment ce phénomène littéraire annonce une posture critique, disons anachronique, dans son rapport à l'actualité afin de montrer que cette relation temporelle de la traduction façonne le caractère d'une subjectivité éthique radicalement divisée mais porteuse de transcendance. Essayer de penser un tel *ethos* me semble d'autant plus pertinent, voire fondamental, à une époque déterminée par l'ambiguïté morale et la crise de sens, dans un contexte de désillusion politique et religieuse généralisée³⁴. Cette pensée naît d'une épreuve de la faillibilité à laquelle expose traduire d'une situation historique à une autre. De l'incertitude et l'insécurité surgit une occasion d'aimer, un prétexte pour affirmer son désir de remédier à un vide ou à un manque par une sujétion à l'écart incommensurable avec l'objet du désir. Oser aimer lorsque le « le temps m'entame ». Il ne s'agit pas d'une morale chrétienne à deux sous, mais l'idée que l'impuissance porte en germe la création de liens inédits pour faire monde depuis la condition d'un manque partagé : une impropiété commune. C'est ce que Beckett ressentait peut-être lorsqu'il traduisait ses propres textes entre le français et l'anglais, et plus particulièrement cette question du personnage Molloy : « *From where did I get this access of vigour ? From my weakness perhaps* ».

³³ Levinas, « Humanisme et an-archie », p. 82.

³⁴ Simon Critchley, *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, New York, Verso, 2012.

CHAPITRE 2

– Diachronie : l'intraduisible et l'(extra)ordinaire –

Fail again. Fail better.

Samuel Beckett

La poésie et la traduction partagent un type d'économie rhétorique, celle-ci gouverne la conduite de la pensée dans la production d'un savoir littéraire. Ce partage est attesté par leur étymologie commune : du terme grec *metapherein* dérivent à la fois métaphore et traduction dans une filiation qui se noue et se dénoue d'une langue à l'autre et d'un idiome à l'autre. Antérieurement à ces deux types de traduction intralinguale et interlinguale, la mise en langage de la pensée, en tant qu'elle fait passer quelque chose d'intérieur sous une forme d'extériorité, implique une interprétation et une traduction. Il s'agit là une des prémisses herméneutiques de l'étude classique de George Steiner *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975) : une pensée de la traduction demeure indissociable d'une interrogation sur le langage afin d'explicitier les modalités de la compréhension humaine. La traduction est un problème par lequel s'expérimente de façon exemplaire les types possibles d'articulations de la pensée par le langage, d'un idiome à l'autre, d'une inscription à l'autre. Bref, le phénomène de traduction révèle la constitution problématique du langage, ses limites et son devenir dans le

temps, ses structures et usages possibles, de la communication la plus ordinaire au poème le plus hermétique.

Une phrase lapidaire de Borges, tirée de son commentaire sur les multiples versions anglaises de l'*Iliade*, est emblématique de cette imbrication de la pensée, du langage et son mode d'inscription matérielle : « Aucun problème n'est aussi consubstantiel aux lettres et témoigne autant de leur modeste mystère comme celui soulevé par une traduction³⁵ ». Comment, en effet, prétendre tirer des connaissances d'une lecture d'une œuvre aussi distante que l'*Iliade*, comment reconstituer un rapport au grec susceptible de livrer l'expérience poétique – voire politique et sociale – de l'épopée homérique ? Impossible, évidemment, pour des raisons si évidentes qu'il ne semble pas nécessaire d'y insister. Or, une traduction n'atteste-t-elle pas, par son existence même, de la possibilité et de l'intérêt d'un tel rapport ? L'inatteignable culture hellénique, l'inconnaissable intimité entre les mots, leur performance orale et les auditeurs à qui les chants étaient adressés, atteste de l'écart consubstantiel au problème de la traduction. L'attention à cet écart montre inexorablement « la qualité dialectique d'un langage qui soude et divise à la fois³⁶ » sans abolir l'écart au sein duquel cette dynamique a lieu.

Le mystère de l'existence, ce qui résiste à l'intelligibilité, trouve une matérialisation profane au sein de l'histoire littéraire sous la forme de ce « modeste mystère » qu'est la traduction. Si, dans la tradition mystique, le principe transcendant – l'Un, par exemple, chez le néoplatonicien Plotin – résiste à toute détermination et conception intelligible, il admet par

³⁵ Jorge Luis Borges, *Las Versiones Homéricas* [1957] : « Ningun problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción ».

³⁶ George Steiner, *After Babel : Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 223.

contre l'expérience d'une saisie imparfaite de sa nécessité³⁷. Le problème de la traduction implique ce type de disposition gnostique mais en la déclinant sur un autre plan de transcendance en rapport aux écarts infranchissables du langage : il est constitutif d'une approche apophatique adaptée à l'immanence de la structure temporelle disruptive de la modernité. Le problème de la traduction présente un moyen de prendre conscience d'une appartenance à une totalité – le langage – dont l'essence se manifeste toujours sous une la forme incomplète et fragmentée.

La connaissance empirique de l'*Iliade* – disons, comme Virginia Woolf, des Grecs en général – étant impossible, la nécessité de sa résonance peut néanmoins s'éprouver moyennant un certain état d'esprit, une disposition à l'affût des enjeux du contexte historique où l'œuvre est réinscrite. Au lendemain de la Grande Guerre, Woolf prend conscience de la privation d'une expérience cohérente et sensée du réel par le détour de l'expérience littéraire. Elle constate et énonce que connaître les Grecs n'est pas possible : « *between this foreign people and ourselves there is not only a difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition*³⁸ ». Cette rupture dans la tradition concerne la configuration générale de l'histoire littéraire, or dans l'essai de Woolf elle porte aussi sur la transformation radicale de la transmissibilité de l'expérience vécue au lendemain du traumatisme de la Grande Guerre. Dans un renversement ironique de l'affirmation initiale, c'est justement en vertu de l'impossibilité de la connaître « objectivement » que la tragédie grecque apparaît pertinente pour l'époque de Woolf. Elle évoquera ainsi un contact possible avec « le grec », une proximité moins fondée sur l'enquête

³⁷ Pierre Hadot, « Théologie négative », dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, pp. 238-252.

³⁸ Virginia Woolf, « On not Knowing Greek », dans *The Common Reader*, New York, Harcourt Brace and World, 1953, p. 24.

objective d'un idéal archaïque que sur une résonance littéraire s'accordant avec la tonalité affective de la société anglaise d'après-guerre. Ce que l'on peut savoir du monde grec repose sur ce qui en reste : sa poésie. La capacité de traduire, sur fond d'une intraduisibilité radicale, révèle que l'épreuve des limites d'une connaissance d'un texte reflète des limites existentielles mais également une possibilité de prendre appui sur ces limites pour saisir, de manière imparfaite, ce qui en lui nous concerne à un moment donné à lumière de certains événements. Traduire donne un nom à ce désir de comparer une œuvre et une situation historique d'où procède, d'une époque à l'autre, une responsabilité éthique au-delà de l'effritement d'une communauté de croyances, valeurs et représentations. Cette disposition permet de confronter les limites de la transmissibilité d'une expérience traumatique, la perte d'une fiabilité mondaine.

Dans un ouvrage récent, un réseau international d'intellectuels a entrepris un projet encyclopédique tout en subvertissant la prétention universelle de ce genre d'ouvrage né au siècle des Lumières. Dans *Le vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire de intraduisibles* (2004), l'intraduisible sert de prémisse au développement d'une démarche intellectuelle qui réhabilite l'insurpassable équivocité linguistique au sein de laquelle nous devons penser et transiger. Dans une réflexion sur les enjeux politiques de l'épistémologie comparative, Emily Apter développe la figure de l'« Intraduisible » pour opposer au projet universaliste véhiculé par la renaissance actuelle de l'idée de littérature mondiale un souci de maintenir intacte les manifestations singulières d'une incommensurabilité constitutive de zones d'expressions littéraires et culturelles à l'ère planétaire. À partir des intraduisibles, et « contre la littérature mondiale », la littérature comparée aurait comme tâche de faciliter, par delà la figure désuète de nation, la

production d'un savoir transdisciplinaire « coalesçant autour de niches de singularité³⁹ ». Selon Apter, ces intraduisibles – lieux de tension insurmontable – constituent les occurrences linguistiques d'un point d'appui, éminemment politique, pour faire monde et résister à une hégémonie culturelle globale. En définissant l'« Intraduisible » comme « une forme linguistique d'échec créatif à usage homéopatique », elle n'affirme pas simplement l'exigence de composer et d'employer un nouveau lexique conceptuel producteur de différence mais propose également une forme de pensée susceptible maintenir en équilibre le potentiel critique d'une expérience de la finitude et une voie apophatique constructive distincte de la tradition gnostique (20).

Si on peut reconnaître la valeur d'une telle posture théorique qui cherche résolument à donner une orientation séculière et politisée à un comparatisme à rebrousse-poil de la philologie comparative humaniste⁴⁰, on ne peut pas ignorer son horizon épistémologique : la culture de l'imprimé et l'impossibilité nécessaire de traduire des écrits sacrés en d'autres idiomes. Par là je ne prétends pas que cette « nouvelle » conception de la littérature comparée effectue un retour à la théologie pour critiquer la résurgence d'un courant de pensée revendiquant l'humanisme d'une culture lettrée mondiale. Je considère cela comme un symptôme de l'ambivalence du processus de sécularisation au sein de la modernité tardive, une ambivalence que le problème de la traduction met en scène pour la pensée. Le développement d'une pensée ayant comme point d'appui des manifestations langagières intraduisibles – des philosophèmes radicalement équivoques aux tournures idiomatiques – a pour arrière-fond cette relation problématique à la parole divine. L'intraduisibilité fonctionne comme le principe

³⁹ Emily Apter, *Against World Literature. Politics of Untranslatability*, New York et Londres, Verso, 2012, p. 31.

⁴⁰ Emily Apter, « Global *Translatio* : the 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933 », dans *Translation Zone : A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 41-64.

sur lequel repose l'appartenance à un monde pluriel, à une planète bariolée d'imaginaires conflictuels. Le problème de la traduction révèle-t-il une tâche éthique irréductible au dispositif de l'imprimerie de la modernité et à l'expérience temporelle de simultanéité qu'il initie ? Une figure épistémologique pouvant aider à remédier à la « dysphorie⁴¹ » caractéristique de notre expérience du présent historique ?

On rencontre la conscience aigüe de cette problématique chez plusieurs intellectuels et poètes de l'entre-deux guerre aux prises avec le désir d'une universalité inatteignable ou la souffrance d'une tradition irrécupérable. Ce désir et cette souffrance prennent la forme d'une gnose littéraire que l'on retrouve par exemple dans le réinvestissement du religieux à travers une actualisation du sens des écritures bibliques (Rosenzweig) ou bien la réanimation de l'esprit collectif par des transactions littéraires (Mandelstam) afin de supporter l'incertitude d'une période de transition politique. C'est *Die Aufgabe des Übersetzers*, un texte que Walter Benjamin rédigera en guise de préface à sa (re)traduction des *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, qui deviendra la pierre angulaire d'une nouvelle conscience historique modelée sur l'*ethos* de traduire. Qu'est-ce que traduire, en effet, sinon le modèle d'une temporalité de la rupture, une contemporanéité articulant le moment actuel à des inscriptions transmis d'un passé plus ou moins distant ?

La question épistémologique de la traduction a été adressée et développée dans l'Allemagne romantique à partir de la fin du 18^{ème} siècle, un moment charnière de l'histoire littéraire s'il en est un puisqu'il donnera notamment naissance à l'idée goethéenne de *Weltliteratur* et aux fondements modernes d'une éthique de la traduction chez

⁴¹ Apter, *Against World Literature. Politics of Untranslatability*, pp. 335-342.

Schleiermacher⁴². Mais c'est après la Première Guerre mondiale qu'elle resurgit de manière déterminante pour la modernité et réaffirme de façon exemplaire, dans ses dimensions poétique et culturelle, la finitude humaine reliée à l'œuvre de la pensée dans et par le langage en rapport au déploiement de l'histoire. C'est durant cette période mouvementée que la traduction littéraire émerge comme un « embrayeur » exemplaire de la tradition et du transfert culturel, qu'elle devient une pratique et une notion qui problématisent explicitement le rapport d'œuvres littéraires à la vie historique en frayant une troisième voie critique entre la filiation de l'*hermeneutica sacra* et la critique philologique rationaliste, entre la sphère sacrée et la sphère profane de la production du savoir moderne. Je tracerai ici les caractéristiques de l'émergence d'une certaine conception de la contemporanéité dont le problème de la traduction – et plus précisément la mise en valeur de l'intraduisible qui le hante – présente un *exemplum*. Cela me permettra d'en venir par la suite, en abordant la temporalité d'un poème lyrique d'Anne Carson, à une première formulation d'une certaine attitude à l'égard de l'actualité, une contemporanéité qui désigne moins une période historique qu'elle ne marque une appartenance décalée au temps présent : un *ethos* qui « se présente comme une tâche⁴³ ».

⁴² Dans son étude importante sur le rôle de la traduction dans le romantisme allemand, Antoine Berman souligne le contraste entre la tendance spéculative de certaines de ses figures principales (particulièrement Novalis) et la position « modérée » de Goethe en ce qui a trait à la question de la traduction. Il soutient, par ailleurs, que ce dernier envisageait la traduction comme un « cas particulier de la communication interlinguistique, interculturelle et interlittéraire » tout en étant également le « modèle de tout processus en ce genre ». Goethe aurait donc reconnu le caractère paradigmatique de la traduction tout en refusant de l'absolutiser. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 291.

⁴³ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1387.

Es ist an der Zeit... une époque mondiale à portée de main

Goethe fut le contemporain par excellence. Nous n'avons qu'à observer ses activités diplomatiques et le rôle de premier plan qu'il joua dans le développement d'un commerce littéraire en pleine expansion aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles. En quoi consiste le caractère contemporain qu'on lui a attribué ? En quoi la traduction a-t-elle rapport au contemporain ? S'agit-il d'un adjectif temporel servant à définir une posture énonciative, un caractère cosmopolite à l'instar du concept de *Weltliteratur* que Goethe forgea ? La traduction participe-t-elle de la fabrication d'un universel séculier sur lequel est encore fondée la vision cosmopolitique d'une littérature dite mondiale ou transnationale ? La fonction pragmatique de la traduction dans le projet de transcender les frontières nationales et la distance historique séparant des Anciens est d'une évidence incontestable. L'expérience du temps qu'elle initie, par ailleurs, n'est pas aussi claire et évidente.

Le contemporain est une notion temporelle floue souvent réduite de nos jours à une catégorie historique servant à la périodisation schématique, les études approfondies de ce terme demeurent rares. En général, il renvoie à ce qui est actuel, ce qui *nous* concerne, à *notre* siècle, et désigne ainsi un bloc historique, un espace homogène auquel *nous* appartenons tous. Une telle désignation implique une concordance des temps, un rapport de simultanéité. Parfois il est utilisé pour qualifier ce qu'il y a de transitoire par rapport à l'éternel. Pour cette raison, le contemporain correspond souvent au « moderne » tel que l'a défini Baudelaire dans son célèbre portrait du peintre Constantin Guys dont il était le... contemporain. Or, le portrait du traducteur ne permet-il pas le même genre de spéculation ?

Selon cette acception usuelle, le contemporain nomme le lien de choses et de personnes qui partagent un même temps (du latin, *contemporaneus*). À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, son usage deviendra courant et le terme acquerra une épaisseur discursive, notamment comme déictique historiographique⁴⁴. À partir de l'après-guerre, le mot se retrouve dans les discours institutionnels pour qualifier un type de production culturelle et pour délimiter une période de l'histoire de l'art. Il fonctionne donc, dans cette perspective, comme outil arbitraire de périodisation reposant sur une conception linéaire de l'histoire, un adjectif ayant une fonction d'évaluation historique. Or on retrouve une autre formation discursive du contemporain au sein du dispositif littéraire de la modernité.

Certains commentateurs du 20^{ème} siècle ont relié l'émergence de ce que Goethe a nommé la « littérature mondiale » avec le développement accru de la circulation des textes, une circulation indissociable de l'activité de traduction. Cette diffusion a forgé l'idée d'une contemporanéité qui préfigure à bien des égards le présent synchronique de la globalisation et la vision du monde transnationale qui la caractérise. Selon cette perspective, le contemporain associé au (nouveau) monde littéraire et l'universalité sous-entendue dans le syntagme de Goethe peut se lire comme une préfiguration de la temporalité hégémonique de l'économie culturelle globale du monde actuel⁴⁵. On retrouve l'amorce d'une telle thèse dans le chapitre consacré à Goethe dans *L'épreuve de l'étranger* d'Antoine Berman et dans l'étude principale à

⁴⁴ Lionel Ruffel, « Qu'est-ce que le contemporain? », dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2010.

⁴⁵ Par « hégémonique » j'entends, dans ce contexte-ci, quelque chose de particulier qui structure la pensée en assumant la fonction d'un universel absent. On pourrait donc parler ici d'une conception eurocentrique de l'humanité élevant une prétention universelle. Cette idée d'humanité fondée sur la culture lettrée exclut d'autres manifestations littéraires non européennes et un ensemble de pratiques culturelles n'impliquant pas la compétence écrite.

laquelle Berman se réfère, *Goethe und Weltliteratur* de Fritz Strich⁴⁶. Si les deux commentateurs ne définissent pas explicitement ce qui constitue la contemporanéité du personnage historique dont ils décrivent l'apport à la formation d'une culture lettrée mondiale, le contemporain est évoqué pour décrire l'expérience du temps inhérente à la vision du monde encore dominante aujourd'hui en dépit de l'effritement du dispositif littéraire au sein de la culture globale. D'après Strich et Berman, la projection universelle et cosmopolitique évoquée par Goethe dans les dernières années de sa vie dépend fondamentalement d'une économie marchande tandis le traducteur, en tant qu'agent médiateur de premier plan de cette économie, apparaît comme la figure intermédiaire par excellence de l'échange international.

Dans l'Allemagne naissante de Goethe naît également une institution de la littérature : une économie culturelle formée par la symétrie entre un espace commercial de biens matériels et un espace d'échange immatériel. « L'apparition d'une *Weltliteratur*, écrit Berman, est contemporaine de celle d'un *Weltmarkt* » (90). L'univers littéraire imaginé par Goethe, notamment dans sa correspondance avec ses contemporains d'autres nations européennes, émerge de l'échange d'idées et de valeurs orientées vers l'accomplissement de l'identité commune de l'humanité. La manière dont Strich décrit cet échange rappelle l'infrastructure marchande qui la rend possible et dont témoigne le champ lexical des écrits de Goethe : « *it [Weltliteratur] is an intellectual barter, a trafic in ideas between peoples, a literary market to which the nations bring their intellectual treasures for exchange*⁴⁷ ». Le vocabulaire économique n'est pas anodin car la

⁴⁶ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 87-110; Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, Francke, 1946. Je référerai à la version anglaise pour les citations tirées de l'ouvrage : Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, Westport, Greenwood Press, 1971. Par ailleurs, je traduirai moi-même les citations de Goethe, les passages mentionnant la *Weltliteratur* qui sont rassemblés en annexe dans la version allemande du livre de Strich (pp. 397-400).

⁴⁷ Strich, *Goethe and World Literature*, p. 7.

Weltliteratur dépend d'une économie matérielle favorable à la création et la diffusion d'œuvres littéraires, un système d'échange assure la circulation de productions culturelles dans l'espace recoupant diverses circonscriptions culturelles. Le rayonnement d'idées, de fictions, de valeurs, de récits, dépend d'une structure de dissémination qui construit un certain rapport au présent. L'efficacité du commerce littéraire rend possible une forme de simultanéité, une coprésence de lettrés. Pour Goethe et d'autres écrivains de l'époque, l'Allemagne du 19^{ème} siècle incarnait un carrefour de cette structure de diffusion, l'axe géopolitique de référence d'une projection transnationale. Or, la centralité de l'espace national germanique n'est pas sans soulever des questions quant à la mutualité réelle de ce « grandiose rapprochement commun » [*grossen Zusammentreten*]⁴⁸; il peut fonctionner comme idéal régulateur sans pour autant se réaliser effectivement. L'universalité de la littérature mondiale relève d'assises ethnocentriques et d'échanges continentaux donnant une signification au contemporain, ce « *time-link between men* » (12) qui lui est consubstantiel. Elle demeure indissociable, pour ainsi dire, d'un présent synchronique, de cette catégorie temporelle totalisante nommée « contemporain ».

Comme en attestent Strich et par la suite Berman, l'idée d'une littérature mondiale implique une forme d'être ensemble à un même moment, la possibilité d'un rapport spirituel et historique outre les frontières géographiques, linguistiques et nationales. L'image du monde projetée par la *Weltliteratur* se manifeste comme un épiphénomène d'une expérience temporelle : la simultanéité de personnes et de biens entre lesquels s'opèrent des transferts

⁴⁸ Lettre de Goethe à Streckfuss du 27 janvier 1827 cité dans Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, p. 349. L'eurocentrisme demeure la critique la plus fréquente de la *Weltliteratur* goethéenne. Comme le remarque Strich, dans certains passages Goethe confond lui-même littérature européenne et littérature mondiale, cela confirme que si elle incarne un processus organique dont la croissance dépend d'une mutation sous la pression d'éléments extérieurs qui en modifient la constitution interne, l'origine ou le germe reste substantiellement européen, fondée sur la logique de l'identité et la construction imaginaire d'une nation unifiée. Elle incarne les relations problématiques entre centre et périphérie, métropole et province et tous les autres catégories spatiales de l'altérité qui serviront au cadre théorique postcolonial.

linguistiques et culturels. Le déroulement de ces transferts ont un référent unique auquel se rattachent les autres idées de tolérance, d'intelligibilité entre les nations et de culture de la diversité : l'idée générale d'humanité commune et unitaire. C'est à partir de cela qu'il faut également comprendre la conception du contemporain que Strich associe à la littérature mondiale goethéenne :

He [Goethe] sought to give a deeper meaning to this contemporaneousness, that of true intellectual fellowship, unity in striving towards one goal, participation in influence and production. The period of time in which men live together forms a bond so strong that it cannot be broken by differences of national character. Contemporaneousness triumphs over frontiers, and contemporaries ought to join hands across them. And so they do, in what Goethe calls world literature (12).

Cette construction idéale projette donc un espace littéraire public, une forme de publicité lettrée. L'artefact littéraire, délesté de son arrimage strictement national, met en scène cette appartenance spirituelle hypothétique encadrant un processus historique intégral. Évidemment, par « mondiale », il faudrait davantage entendre « européenne⁴⁹ », mais cela ne change rien à l'espace-temps du présent synchronique où des œuvres et des auteurs coexistent au sein d'un même processus. Le contemporain supporte, au même titre que le commerce de productions culturelles diversifiées, l'idéalisation d'une communauté littéraire transfrontalière.

Strich insiste sur l'importance du contemporain [*Zeitgenossen*] à la lumière des occurrences de l'idée de littérature mondiale dans le corpus de Goethe (incluant le texte d'Eckermann), c'est la catégorie temporelle structurant la communication interculturelle et le trafic [*Wechselwirkung*] entre nations. Cette catégorie façonne un processus culturel en

⁴⁹ Notons que le concept de Goethe est né au moment où il manifestait un intérêt marqué pour la littérature chinoise et la poésie perse. Or cela ne change rien au fait que l'origine géopolitique du mouvement centrifuge qui traverse les frontières nationales afin d'accroître la diversité des perspectives, formes et modèles littéraires demeure européenne. La littérature mondiale, malgré sa vision cosmopolite, reste donc une catégorie eurocentrique.

l'inscrivant sur un plan temporel continu et homogène portant à niveler des temporalités hétérogènes. La fin de tel processus consiste à accomplir historiquement – selon un schème faisant écho à l'histoire universelle hégélienne – l'idéal humaniste d'une réconciliation des particularités à travers la reconnaissance mutuelle d'une essence humaine. Strich confirme avec un accent triomphaliste l'incidence politique de cette temporalité totalisante en signalant sa participation au projet civilisateur plus vaste qui sous-tend la réalisation progressive de la littérature mondiale : « *But is there not stronger bond between peoples than contemporaneity? Something that triumphs over all time, eternal and capable of fusing the nations in a higher unity?* » (12). Ce qui est contemporain – personnages historiques et abstractions collectives – partage un même temps dans la mesure où le dispositif littéraire a la capacité de réduire les écarts géographiques et de favoriser des transactions entre les caractères spécifiques aux langues et aux nations individuelles. L'idée de monde dans la littérature mondiale dérive d'une compression spatiale dont la figure est le contemporain, celle-ci constitue l'arrière-fond imaginaire d'une économie politique et culturelle fondée sur une propriété ontologique : l'être humain. Goethe écrit :

For the characteristics of a nation are like its language or its coinage, they facilitate intercourse and even make it possible. The sure way to achieve universal tolerance is to leave untouched what is peculiar to each man or group, remembering that all that is best in the world is the property of all mankind (cité dans Strich, 13-14).

En ce sens, la littérature mondiale est une projection imaginaire anthropocentrique structurée par la simultanéité du contemporain. Le commerce avec l'étranger engendre une contamination linguistique à travers l'acte de transplantation [*Verpflanzen*] d'une œuvre d'un patrimoine à l'autre : la langue traduisante et la langue traduite sont altérées simultanément. Lorsque Berman décrit la perspective goethéenne de la littérature mondiale comme

« contemporanéité d'*alter ego* », cela suppose une structure synchronique spatialisée; l'idéal humaniste d'une coexistence temporelle du propre et de l'autre ramène l'épreuve de l'altérité à un plan géopolitique. La promotion de l'idée de littérature mondiale dans la tradition goethéenne, malgré le retour incessant aux classiques de l'Antiquité gréco-latine qui demeurent la source absolue du jugement de valeur littéraire, s'attache principalement à la dimension horizontale de la traduction. Cette dimension extensive assure « l'accumulation d'un capital littéraire » qui révèle, en définitive, la structure inégale de l'échange qu'elle promet dans le « champ littéraire mondial⁵⁰ ». Si on conçoit l'interaction de la traduction comme opération neutre, symétrique et juste entre des espaces autonomes qui en retirent un bénéfice mutuel, on risque d'occulter des enjeux réels de cette économie et les rapports hiérarchiques qu'elle recouvre. Autrement dit, si le projet a une prétention universelle, la constitution d'une littérature mondiale est subordonnée à la constitution d'une identité nationale prise dans des rapports de force. La production littéraire issue du trafic transnational de textes supporte une figure universelle en rapport à laquelle la traduction a un statut ambigu.

En effet, dans une lettre à Carlyle (20 juillet, 1827), Goethe décrit le rôle de médiation joué par le traducteur dans un contexte littéraire transnational :

Il faut considérer chaque traducteur comme un médiateur s'efforçant de promouvoir un échange intellectuel universel et se donnant pour tâche de faire progresser ce commerce généralisé. Quoi que l'on puisse dire de l'insuffisance de la traduction, cette tâche n'en reste pas moins une des plus dignes d'estime du marché d'échange mondial. Le Coran a dit que Dieu a donné à chaque peuple un prophète dans sa propre langue. Ainsi, chaque traducteur est-il un prophète pour son peuple⁵¹.

⁵⁰ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (4), 2002, pp. 7-20.

⁵¹ Cité dans Marc de Launay, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2006, p. 24.

Dans une lettre ultérieure (1^{er} janvier, 1828), il soutient justement que « la relation entre l'original et la traduction exprime le plus clairement le rapport d'une nation à une autre »; ce processus permet d'envisager de façon exemplaire une « littérature mondiale commune transcendant les frontières nationales⁵² ». S'il est décrit comme l'intercesseur essentiel d'une entité collective (la nation), le traducteur répond également à l'appel à transcender les particularités culturelles et linguistiques de chaque nation sous l'autorité d'une figure générale de l'homme. On retrouve dans la figure de traduire un trope fondamental de l'histoire littéraire : la personnification d'une abstraction, la mise en scène d'un processus transnational ayant une forte résonance aujourd'hui. Tout en étant prophète d'une collectivité nationale, le traducteur incarne la figure médiatrice d'une idée universelle basée sur l'échange de biens culturels. Rappelons, en passant, que le mot *Wellliteratur* est rendu par « littérature mondiale » ou « littérature universelle » selon les traductions proposées en français et en anglais.

Cependant, Goethe n'ignore pas que l'idéal d'une communion spirituelle par les lettres a des limites quant à la transparence que promet la traduction : « En traduisant, plus que tout, on doit éviter de rentrer en conflit avec la langue étrangère. On doit s'approcher jusqu'à l'intraduisible et respecter cette limite puisque c'est là que réside la valeur et le caractère de toute langue » (cité dans Strich, 7). Mais une telle conscience de la finitude de l'acte de traduire ne vient-elle pas contredire sinon remettre en question l'universalité de sa conception littéraire du monde ou la contemporanéité qu'elle présuppose ? Selon le modèle d'intelligibilité de la *Wellliteratur*, l'incommensurable se trouve évacué au profit d'une mise en valeur des « libres transactions spirituelles » [*freien geistigen Handelsverkehr*] qui, d'une manière au d'une autre, se réfèrent à l'étalon de comparaison dominant : l'humanité.

⁵² Strich, *Goethe und die Wellliteratur*, pp. 349-350.

Schleiermacher, contemporain de Goethe, est un exemple de cette figure du traducteur ainsi que le penseur ayant jeté les bases théoriques de la communication interculturelle modelée sur la traduction. Acteur du groupe de l'*Athenaeum* d'Iéna et traducteur des œuvres complètes de Platon, Schleiermacher a abordé directement les écueils et les voies possibles de l'acte de traduire à partir du problème plus fondamental, selon lui, de la compréhension. Une de ses contributions majeures à l'histoire de l'herméneutique aura été d'affirmer que l'interprétation textuelle sous-entend la question universelle de la compréhension [*Verstehen*] et d'admettre que l'art [*Kunstlehre*] de comprendre comporte une part insurmontable d'incompréhension. C'est ainsi que ce romantique met en doute la possibilité d'un accès rationnel à l'objectivité des choses en soi, qu'il articule une reconnaissance de la finitude humaine. En soulevant le problème de l'incompréhension dans l'activité interprétative du critique, du philologue ou du simple lecteur, Schleiermacher dit qu'il y a des limites à l'intelligibilité de la subjectivité d'un auteur et à la compréhension des inflexions singulières qu'elle imprime à la langue. Cette finitude éprouvée dans la rencontre de l'altérité d'un texte et des idées d'autrui n'est on ne peut plus évidente dans la conduite du traducteur cherchant à ramener l'expression de la pensée d'un sujet d'une langue étrangère vers une langue familière.

Dans sa conférence « Sur les différentes méthodes du traduire⁵³ » [*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*], Schleiermacher poursuit ses réflexions herméneutiques mais cette fois en s'appuyant sur la pratique de traduction si importante en Allemagne à cette époque. Au tournant du 19^{ème} siècle, la nation européenne s'affairait massivement à la transplantation [*Verpflanzen*] d'un artefact textuel d'autres langues dans l'idiome allemand dans le but de

⁵³ Friedrich Schleiermacher, « Sur les différentes méthodes du traduire » [1813], trad. Antoine Berman, dans Antoine Berman (dir.), *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 278-347.

l'enrichir et d'élargir son patrimoine culturel. La métaphore tellurique de la transplantation signale d'ailleurs le cadre immanent de la formation de cet esprit collectif et sa dimension primordialement spatiale à laquelle le concept d'*Erweiterung* (l'élargissement, la croissance d'une étendue) fait également écho. La traduction devient un exercice central à la *Bildung*, cette formation pédagogique de la subjectivité indissociable d'un apprentissage des langues et de la maîtrise des lettres.

Selon Schleiermacher, cette formation procède par « les contacts les plus multiples avec l'étranger », ce que permet de façon exemplaire l'acte de traduire. Au regard de la persistance de l'incompréhension dans l'art de comprendre, deux postures peuvent être adoptées lorsqu'il s'agit de traduire un texte. Le sempiternel dilemme du traducteur s'énonce ainsi : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'auteur aille à sa rencontre » (299). Il préconisera la première conduite en suggérant qu'il faut s'engager à traduire de manière à faire ressentir l'étrangeté de la langue source tout en la rendant accessible; le matériau langagier d'un texte doit conserver certains traits inassimilables en rendant perceptible le décalage idiomatique qu'il présente. Cependant, outre l'alternative décrite lucidement par Schleiermacher, notons plutôt qu'il la présente comme une rencontre intersubjective s'effectuant par le déplacement de sujets (l'auteur, le traducteur, le lecteur) dans l'espace. L'éthique de la traduction telle qu'elle a été articulée de manière paradigmatique dans ce discours public est mise en scène comme rapport spatial et ce schème de pensée s'accorde avec la contemporanéité synchronique décrite précédemment.

Pour Schleiermacher, la liberté de penser à laquelle peut parvenir un sujet coïncide avec la capacité de former sa langue de manière individuelle et cela concerne autant l'écriture que la tâche médiatrice du traducteur. C'est à travers le façonnement de la « matière ductile de la langue » qu'il y a formation subjective. Un tiers tel que le traducteur contribue directement à ce processus de subjectivation en recueillant la « force vivante » des formes à travers lesquelles elle s'est inscrite :

c'est la force vivante (*lebendige Kraft*) de l'individu qui produit de nouvelles formes dans la matière ductile de la langue, initialement avec pour seul propos momentané de communiquer une conscience passagère; mais ces formes demeurent dans la langue, à un degré plus ou moins grand et, recueillies par des tiers, étendent leur effet formateur. (293)

Le traducteur étend l'effet formateur des formes linguistiques en les façonnant de manière à déployer leur force vivante. Les inscriptions sont ainsi susceptibles d'avoir un effet formateur sous d'autres formes à travers le temps. En tant qu'agent culturel de formation individuelle et collective, il signifie en acte l'émergence d'une nouvelle technique d'individuation passant par le façonnement réciproque de manières de vivre à partir de la circulation d'inscriptions littéraires. Schleiermacher, dans son discours devenu un texte programmatique de la théorie interculturelle en général, contribue à l'institution de la littérature en développant un discours éthique de la traduction. Cette activité littéraire est reliée à un processus de formation identitaire dialogique. En partant de l'idée que le langage n'est pas uniquement instrument de communication mais milieu de compréhension intersubjectif, les écrits de Schleiermacher inscrivent le mouvement de *Bildung* humaniste dans une dialectique entre le soi et l'autre, une « épreuve de l'étranger » dont l'acte de traduire est l'archétype. Si la traduction figure le problème plus général de l'incompréhension inhérente à l'art de comprendre, l'éthique

interculturelle qu'elle esquisse demeure dans la logique identitaire d'un isomorphisme entre le sujet, le territoire et la langue propre. L'interrogation du présent par rapport à l'histoire et à l'autorité de la tradition est escamotée.

Resouder avec son sang/ les vertèbres des deux siècles

La figure de la traduction ne doit pas être réduite à la pragmatique linguistique du transfert d'une langue à l'autre, d'une circonscription culturelle à l'autre; elle intervient dans la trame de l'histoire des idées comme un motif imaginaire. Si cet exercice engendre du métissage transculturel et a servi à élaborer un modèle de compréhension des dynamiques entre le propre et l'étranger, traduire nomme également une disposition temporelle qui opère selon un mode de la rupture pour mettre en scène des rencontres avec le legs d'un passé dont les figurations persistent à faire sens. Cet *ethos* relève d'une contemporanéité distincte du présent historique représentatif d'une certaine tradition de la *Weltliteratur*, une contemporanéité surgissant d'un refus d'adhérer à un présent qui ferait partie d'un processus historique linéaire et englobant.

Ossip Mandelstam, évoqué plus tôt, envisage ce type de contemporanéité négative, notamment dans son cycle de poèmes composés entre 1921-1925. Son écriture atteste d'un scepticisme face à l'idéal d'une humanité dont l'accomplissement se reflète dans un lien synchronique entre des êtres contemporains engagés, par le truchement d'œuvres, dans un projet commun. La tâche du poète, selon lui, ne se limite pas à une fonction civique. L'écriture littéraire, qu'il s'agisse de traduction ou de composition, ne contribue pas strictement à la formation d'un projet social incarné par l'institution d'un État-nation ou bien d'une

république transnationale des lettres que l'on entend dans l'idée d'une littérature mondiale qui « transcende les frontières nationales ». Parfois, cette tâche consiste à créer des liens en insistant sur l'intraductibilité entre des idiomes et entre des époques, en marquant les failles d'une continuité historique, en renonçant au nationalisme et au supranationalisme à la source du concept même de « littérature » pour ainsi trouver une issue à la terreur en germe dans l'humanisme européen⁵⁴. Cela demande, entre autres, de repenser ce que c'est qu'être contemporain.

Non, jamais je ne fus le contemporain de personne

Je me soucie bien peu d'un tel honneur.

C'est un autre que moi qui comme moi se nomme,

Et cet homonyme me fait horreur.

Deux yeux morts sont les yeux du siècle tyran,

Sa bouche est d'argile et splendide,

Vers son fils vieillissant, il s'incline en mourant,

De ces lèvres baisant la main languide.

Siècle mien, brute mienne, qui saura

Plonger les yeux dans tes prunelles

⁵⁴ Bill Readings, « *Translatio* et littérature comparée : la terreur de l'humanisme européen », dans Jean-François Vallée, Jean Klucinkas et Gilles Dupuis (dir.), *Transmédiation : traversées culturelles de la modernité tardive*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 297-308.

Et resouder avec son sang
Les vertèbres des deux siècles ?
Torrentiel des choses terrestres
Le sang bâtisseur ruisselle,
Et sur le seuil des jours nouveaux
Le parasite en a tremblé⁵⁵.

Le rapport ténu entre la traduction et la poésie dans l'écriture de Mandelstam met en question le contemporain conçu comme présent synchronique, la mesure temporelle commune dans la réalisation d'un idéal civilisateur. Il défait l'adéquation du langage avec la structure objectivée d'un temps historique orienté vers une fin ultime et refuse la communion idéologique qui la sous-tend. Sa poétique de la traduction cherche un moyen de contrevenir au « siècle » dont il perçoit les déconvenues. De faire faux bond à cette eschatologie sécularisée. Comment répondre de l'histoire en souffrant d'en être la victime ? Cette question traverse son œuvre en recoupant celle qu'il s'est lui-même posé : comment travailler la matérialité d'une langue vivante en creux de la continuité historique pour manifester une méfiance face à l'illusion d'un sens de l'histoire ? Or cette tâche ne porte-t-elle pas néanmoins le potentiel d'une adresse insoupçonnée, n'inscrit-elle pas l'ouverture d'un à venir ?

Outre l'objet de savoir que la traduction est devenue, avant qu'il n'y ait des départements de « traductologie » spécialisés dans l'administration de ce domaine d'étude au de l'organisation du savoir, traduire met en scène pour la pensée une idée de survie relative à l'existence d'artefacts culturels dans le temps et agit ainsi sur la psychè en présentant une

⁵⁵ Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1982, pp. 124 et 111.

expérience singulière du temps. En tant que figure et acte de disruption, traduire dispose le sujet à prendre une posture en relation à l'actualité. Dans une lettre (29 janvier 1959), Paul Celan, cet autre poète traducteur qui aura souffert d'un des nombreux traumatismes du siècle, faisait la remarque suivante à propos de Mandelstam dans une lettre adressée à Gleb Struve, un éditeur des écrits du poète avec qui il correspondait :

I know scarcely any other poet of his generation who was in time like him, thought with and out of his time, thought it through to its end, in each of its moments, in its issues and happenings, in the words that faced issues and happenings and were to stand for them, at once open and hermetic. I'm simplifying – I know⁵⁶.

Né à Varsovie, Mandelstam voyage considérablement durant sa jeunesse, il a étudié dans plusieurs villes européennes avant de revenir en Russie où il a créé un nouvel idiome poétique (l'acméisme) en rupture avec le symbolisme. Il sera victime de la censure et de la répression du gouvernement pendant la grande partie de sa vie, il est arrêté et condamné à l'exil en 1934 avant d'être de nouveau arrêté en 1937 et déporté en Sibérie où il mourra peu de temps après. C'est au cours de ce parcours éprouvant qu'il sera amené à penser avec et hors de son propre temps afin de trouver une issue aux persécutions et aux illusions de l'émancipation révolutionnaire, une pensée intimement liée à l'*ethos* de traduire.

En 1926, Mandelstam constatait un déclin de la culture littéraire russe en dénonçant l'abandon progressif de la « saine gymnastique des muscles spirituels » qu'incarnait pour lui l'activité de traduction littéraire d'œuvres de l'étranger. Dans quelques articles incendiaires publiés dans les années 1920, il déplore la dévalorisation systématique de la traduction chez les éditeurs privés et d'état qui considéraient ces textes comme un produit dérivé, un bien

⁵⁶ Cité dans John Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 133.

littéraire bon marché présentant par ailleurs l'avantage d'économiser sur le processus laborieux d'une création inédite⁵⁷. Après la révolution de 1917 et l'instauration du régime bolchévique, pour des motifs commerciaux ou idéologiques, la traduction se fait de plus en plus rare et la dynamique culturelle qu'elle assure s'atrophie. Notons que la critique de Mandelstam ne cherchait pas uniquement, dans un élan d'intégrité intellectuelle et artistique, à faire de l'ordre dans la communauté littéraire de l'état soviétique naissant, elle représentait aussi un plaidoyer public pour se défendre des accusations de plagiat portées contre lui (l'affaire Gornfeld)⁵⁸. Si la traduction incarnait une vocation poétique, elle représentait également une source de revenus et un moyen de répondre aux besoins les plus élémentaires. Telle qu'elle se reflète dans l'expérience vécue de Mandelstam, la traduction rend manifeste un véritable moyen de subsistance, une manière de vivre l'incertitude occasionnée par la crise culturelle et politique de l'époque. La traduction préoccupe la pensée lorsque le sentiment d'une forclusion du futur s'impose de force, qu'elle soit politique ou existentielle.

Loin d'être une activité auxiliaire, la traduction incarne pour Mandelstam un exercice « se mesurant dans l'éclat de la langue » à l'instar de la création poétique. En écho à l'humanisme littéraire, il soutenait également que cet exercice spirituel répond à une « nécessité intérieure », traduire participe du « commerce vivant de la culture des peuples⁵⁹ ». En tant qu'elle se mesure dans et par la langue, la tâche de traduire recherche un étalon de comparaison sans pouvoir fonder l'existence d'un tel étalon. Cette recherche dans la tension

⁵⁷ Ossip Mandelstam, *La quatrième prose*, trad. Markowicz, Paris, Christian Bourgois, 1993.

⁵⁸ En 1928, un éditeur engage Mandelstam pour remanier deux traductions de *Till Eulenspiegel* par Arkadi Gornfeld et Kariakine. Gornfeld, malgré avoir reçu la totalité de ses honoraires pour un travail s'étant avéré lacunaire selon les critères des rédacteurs de la maison, mena une campagne de diffamation contre Mandelstam et son collaborateur Livchitz. Cette affaire nuira tellement à sa réputation qu'elle aura pour effet d'exclure Mandelstam du monde des lettres et de le priver ainsi d'emplois rémunérés dans ce domaine.

⁵⁹ Mandelstam, *La quatrième prose*, p. 62-63.

vive d'une langue en devenir suffit pour amorcer des négociations culturelles si elle arrive – par-delà les motifs purement mercantiles et idéologiques – à un moment opportun ressenti, chez le traducteur, comme une injonction intérieure. Mandelstam affirme ainsi la bénédiction d'un éclatement de la langue : fragmentée, elle maintient l'esprit sous tension et donne sens aux efforts littéraires entrepris pour combler les écarts qu'elle fait apparaître entre ses diverses manifestations singulières.

Or cette recherche ne s'intègre pas nécessairement à une contemporanéité consensuelle. S'il a été mis au ban du monde littéraire par ses contemporains, c'est parce que le don qu'il faisait aux lettres participait d'une temporalité autre en rupture avec l'accomplissement d'un temps historique n'ayant jamais correspondu à ce qu'il espérait. Paradoxalement, le type de régénération spirituelle entre les peuples par la traduction littéraire l'aura exclu de la circonscription politique à l'intérieure de laquelle il écrivait; sa tâche n'a pas fait de lui un « prophète de son peuple », pour reprendre les mots de Goethe, mais une exception parmi ses contemporains. Une exception, par ailleurs, privée de la gloire que laisse entendre l'idée de génie. Un hérétique prenant position dans le siècle, par la poésie, contre tout espoir.

Dans un texte qui anticipe curieusement son sort, Mandelstam écrivait en 1913 : « L'homme de lettres a besoin d'un piédestal. La poésie, c'est tout autre chose. Le poète est seulement lié à un interlocuteur providentiel. Il n'est pas tenu d'être au-dessus de son époque, ni meilleur que la société dans laquelle il vit⁶⁰ ». La tâche de traducteur et la vocation de poète l'empêchaient donc d'être un « homme de lettre », le chantre de l'utopie ou le porte-parole de

⁶⁰ Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », dans *De la poésie*, trad. Mayelaveta, Paris, Gallimard, 1990, p. 65.

l'idéologie dominante de l'époque. Son *ethos* le menait davantage à complexifier le temps continu, accumulatif et irréversible de l'histoire que revendiquait l'idéologie stalinienne, à révéler les apories du siècle et à montrer l'impossible appropriation de sa poésie au sein de la culture dominante. Une telle démarche empêche que le devenir du « siècle » ne se fige; le refus d'être contemporain inscrit en contretemps du présent historique l'épreuve du réel que celui-ci recouvre, il l'interroge à l'affût des différents rythmes du « torrentiel des choses terrestres ». La composition du cycle de poèmes évoqué – période coïncidant également avec l'abandon forcé de son travail de traducteur – rend manifeste un souci des temps instables du siècle et, en définitive. Il s'agit d'un procès poétique d'une histoire diffractée. L'emphase sur le rapport diffracté à l'actualité marque un décalage avec le présent historique d'une communauté orientée vers l'achèvement d'un idéal social (la téléologie communiste), la poésie donne une réponse affective aux rythmes irréguliers qui troublent l'utopisme de l'époque. Une réponse dont l'écho se fait attendre.

Paul Celan a été un de ceux interpellés par les écrits de Mandelstam. Il les a traduits pendant qu'il écrivait ses poèmes hétérologiques, « inscrivant Babel dans le corps même de chaque poème⁶¹ » afin de demeurer fidèle aux événements de la Deuxième Guerre mondiale, cette autre brisure du siècle. Dans un hommage qu'il lui a adressé lors d'une émission radiophonique le 19 mars 1960, il affirme que « [c]'est ce rapport de tension entre les temps, du propre et de l'étranger, qui confère au poème mandelstamien ce vibrato douloureusement muet à quoi nous nous reconnaissons⁶² ». Et c'est la sensibilité à ce vibrato qu'il faut entendre lorsque Mandelstam affirme que la tâche de traduire exige une « immense et intense attention

⁶¹ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, p. 130.

⁶² Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », trad. Bertrand Badiou, *Poésie*, no. 52, 1990, p. 11.

et une liberté⁶³ »; tout comme pour le poème, c'est dans le partage d'une attention et une capacité à faire fluer des temporalités singulières que l'acte de traduire forme une contemporanéité. « Il vient se tenir dans le temps », Celan confesse-t-il sur les ondes. Mandelstam nie le contemporain pour mieux inventer la contemporanéité à partir d'un *ethos* insistant sur la diffraction du temps historique et non sur son orientation univoque et totalisante.

« Jamais je ne fus contemporain de personne ». Non seulement s'agit-il là de l'énonciation poétique d'un *ethos* mais aussi le témoignage de la perte d'un espoir politique. Une mise en scène d'un désespoir irréductible, par ailleurs, à un nihilisme passif. L'exercice d'écriture de Mandelstam transforme les attentes d'une époque engoncée dans une causalité historique univoque en une attente d'« interlocuteurs providentiels » sans que cette providence ne se réfère à l'outre monde du christianisme. Cette tension littéraire reste ici-bas, inscrite dans une textualité en devenir par-delà les discontinuités qui la ponctuent. C'est ainsi que l'impossible adéquation au présent comprend également la possibilité de remédier aux fractures du temps historique recouvertes par la projection d'une totalité sociale. Cette attente, dans un désir de survie, entame la sauvegarde d'un siècle, d'une génération, au milieu de la violence d'une situation singulière pour assumer une tâche : « sur le seuil des jours nouveaux », « resouder dans son sang les vertèbres des deux siècles ». C'est ainsi que se manifeste l'ouverture d'une traduction et le projet d'un poème, depuis l'aliénation constitutive d'être le contemporain de personne. Le poème interroge son propre temps sous la réserve de l'incertitude de la provenance et du destin des mots et des figurations d'un imaginaire fuyant,

⁶³ Ossip Mandelstam, *Lettres*, trad. Ghislaine Bardet, Paris, Actes Sud, 2000, p. 214.

diffraqué par la brisure du siècle : « Siècle mien, brute mienne, qui saura/ Plonger les yeux dans tes prunelles/ Et resouder avec son sang/ Les vertèbres des deux siècles? ».

À l'époque où Mandelstam écrit ces mots (les années 1920), l'intraduisible devient un sujet épistémologique, la croyance d'une adéquation entre un texte original et sa traduction cède à l'exigence d'une responsabilité, à une tâche de répondre au présent par le détour d'autres textes. Émerge à cette période charnière de la modernité une conscience aiguë de la nécessité impossible de traduire parallèlement à une poésie traduisante qui détourne cette tâche d'une visée d'élargissement d'un patrimoine défini par un caractère national (je pense à Pound, par exemple). Seule une reconnaissance et une prise en charge de l'impossibilité de traduire, de l'incommensurabilité irrémédiable d'idiomes sous tension d'une langue à l'autre ou au sein d'une même langue, rendent apte à assumer et supporter cette nouvelle tâche. Une tâche ayant une forte résonance aujourd'hui puisqu'elle semble intimement liée au phénomène plus général de sécularisation dont les enjeux persistent toujours dans notre modernité tardive.

Tremplin vers l'éternité

En 1925, le premier volume de la nouvelle traduction de l'Ancien Testament composée à quatre mains par Martin Buber et Franz Rosenzweig paraît à Berlin : *Das Buch Im Anfang*. La critique est divisée, l'approche employée et la pertinence du projet sont remises en question. Cette réception partagée et la polémique que suscite l'ouvrage reflètent les dynamiques culturelles du milieu artistique et intellectuel juif allemand de l'entre-deux-guerres. Mais les débats autour de cet ouvrage de traduction cristallisent aussi un moment de la pensée de la

traduction, ils attestent d'une ambivalence relative à ce qui constitue la modernité de ce phénomène, entre une voie critique et une voie normative⁶⁴. Le problème de la traduction figure l'alternative entre ces deux voies de la modernité. En d'autres mots, la traduction de l'Écriture de Rosenzweig et de Buber force à repenser ce qu'est une traduction et ce que cela veut dire d'être contemporain, en partant de l'intraduisible persistant dans le rapport aux écrits sacrés, ce projet met en scène une opposition entre une orientation théosophique et une orientation sécularisée de la pensée. Pour être contemporain, pour s'inscrire dans un présent départagé par des structures de sens incommensurables, doit-on nécessairement participer à l'achèvement d'un projet politique ou social unifié – à la construction d'un état national ou bien à la sauvegarde d'une communauté, par exemple ?

La critique sévère de l'ouvrage que signe Siegfried Kracauer dans le *Frankfurter Zeitung* expose bien l'enjeu général. En résumé, elle porte un jugement défavorable sur le projet d'une nouvelle traduction allemande de la Bible pour des raisons esthétique et sociologique. L'argument de fond de sa critique est que cette version du premier livre de l'Ancien Testament est tout simplement déconnectée de la réalité sociale profondément laïcisée où elle apparaît. Elle met en question la légitimité à l'entreprise de Buber et de Rosenzweig en amont de toute considération d'ordre philologique. C'est l'initiative même que dénonce Kracauer avant tout, la critique textuelle qu'il propose semble appuyer cette dénonciation principale. Selon lui, il s'agit d'une « excroissance » théologique, destinée à une communauté de lecteurs spécifiques, visant à faciliter le retour d'une pratique religieuse dans un environnement social de plus en plus coupé des ancrages spirituels qui auraient assuré son développement autonome :

⁶⁴ Je reprends cette distinction de Stéphane Mosès, *Figures philosophiques de la modernité juive*, Paris, Cerf, 2011.

In a period alienated from the biblical word, the Bible's contents are not well served either by a translation that gains access to everyday language only by sacrificing what was originally meant. The correct actualization of Scripture that is called for here resists the compromise that destroys the very word it thinks it is conveying⁶⁵.

S'il regrette l'absence d'appareil critique et de commentaires marginaux dans l'édition Rosenzweig-Buber et refuse catégoriquement le choix d'une forme textuelle archaisante pour se rapprocher de la langue sainte de l'Écriture (l'hébreu), il soutient en filigrane que ce projet de transmission témoigne d'une perspective esthétique incohérente avec le caractère sacré des textes à traduire. Selon Kracauer, cette version ne répond pas à l'exigence de trouver aux vérités religieuses une résonance dans les conditions historiques du présent. Contrairement à la pertinence de la Bible de Luther à laquelle Kracauer reconnaît une motivation historique véritablement révolutionnaire, celle dont il est question ici en serait essentiellement dépourvue à cause de son décalage avec le contexte de réception dans lequel elle s'inscrit. En raison de la réalité socioculturelle de l'Allemagne d'entre-deux-guerres, une véritable actualisation du sens des Écritures demeure problématique, elle n'est tout simplement pas à propos : « *prior to anything else, the translator must discover the point at which the truth captured by the word can penetrate the time to which it, as truth, must refer* » (191). « L'exotisme » perçu par Kracauer, dû entre autres aux traces d'oralité que les traducteurs s'efforcèrent de rendre perceptible dans le texte écrit et la restauration des noms propres en hébreu, viendrait saper la raison d'être de l'initiative entreprise. Cette manière de restituer des textes sacrés attesterait plutôt d'une attitude réactionnaire face à la transformation radicale du lien social dans un contexte où les valeurs et des croyances sont de plus en plus fragmentées. Elle représente, selon Kracauer, une réaction

⁶⁵ Siegfried Kracauer, « The Bible in German », dans *The Mass Ornament*, trad. Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 191-192.

face au déclin de la religion et un retranchement de la réalité par un repli autour d'artefacts textuels hermétiques. Dans cette optique, Buber et Rosenzweig ne redonnent pas un sens à la vie par un retour à une source religieuse mais font preuve d'une sorte de nihilisme passif en menant un projet ésotérique totalement décalé avec la réalité de leur propre temps : « *Here art is not basing itself on reality; instead, reality vanishes in the artistic* » (198).

Cette position soulève différemment la question de la contemporanéité de la traduction. On peut dire, de manière quelque peu schématique, que deux formes de contemporanéité s'opposent : d'une part, la présence du rite, l'éternel présent de la communion dans le verbe divin auquel tend cette version; d'autre part, le présent historique marqué par l'expérience fragmentée de la réalité et par l'incertitude d'une perte de fondements métaphysiques. À travers le prisme de ce projet particulier, on voit apparaître un différent rapport au présent et l'émergence d'une conscience ambivalente de l'éclatement du temps historique. Cette traduction soulève un problème signalant des attitudes distinctes à l'égard de la contemporanéité.

Selon Kracauer, l'ouvrage est déconnecté à un point tel de la réalité quotidienne que le geste herméneutique de Rosenzweig et Buber exemplifie une modernité en quête d'un retour à une origine immémoriale pour faire revivre une structure de sens religieuse. Cette posture réactionnaire refuse d'accorder au monde profane la possibilité de recueillir des éclats de vérité en privilégiant une élévation spirituelle de plus en plus étrangère à la situation culturelle de l'époque : « *These profane realms are currently the essential site where truth breaks through* » (200). La Bible a perdu son pouvoir de révélation dans la République de Weimar, les Écritures ne peuvent tout simplement plus être traduites comme le prétend l'entreprise de Rosenzweig et

Buber; il s'agit d'une vaine tentative « arbitraire » et « romantique ». En ce sens, se retrancher dans une sphère religieuse coupée d'une sphère publique structurée par des pratiques et des technologies profanes annule toute chance d'actualisation de la vérité pour le commun des mortels. Face à des vérités religieuses devenues inintelligibles, Kracauer suggère de se limiter à cerner leur disparition, à présenter le vide qu'elles ont laissé. Il faudrait davantage, en ce sens, se pencher sur les formes de vie profanes pour réhabiliter une spiritualité : « *For today access to truth is by way of the profane* » (201). Dans la perspective séculière énoncée dans la critique de Kracauer, la publication de ce premier volume fait abstraction du présent, en est profondément décalé, elle n'anime pas un rapport réel au présent : « *This germanization of the Scripture does not stir up the present* » (198).

En réaction à la réception controversée de l'ouvrage, et tout probablement en réponse au recensement de Kracauer, Rosenzweig rédige un commentaire sur le travail de traduction de Luther (*Die Schrift und ihre Verdeutschung*, 1926). Ce texte fait le point sur le désir d'entreprendre cette tâche d'écriture, ressentie comme une véritable vocation, tout en esquissant les lignes directrices d'une philosophie de la traduction. Il y consigne ce qui motive la retraduction entamée et l'approche littérale privilégiée pour mener ce geste d'actualisation, un ouvrage indissociable ici du projet de régénération spirituelle de la communauté juive allemande sous la république de Weimar. Il s'agit à la fois d'une défense de la légitimité de cette nouvelle *Verdeutschung* pour ranimer une forme de vie religieuse et, par ailleurs, l'exposé plus théorique d'un aveu fait à un correspondant quelques années plus tôt : « la traduction est, plus que tout, la fin propre de l'esprit; ce n'est qu'une fois que quelque chose est traduite

qu'elle est réellement devenue audible, n'est plus à mettre en œuvre à partir du monde⁶⁶ ». Il y a donc explicitement, dans l'exercice spirituel de traduire, un renoncement à la participation active dans le monde profane, non pas par indifférence à son déploiement mais par désir de l'appréhender autrement par un travail, constamment inachevé, de médiation symbolique d'une réalité qui le transcende.

Dès les premières lignes de l'article, l'axiome aporétique de la tâche de traduire est énoncé :

Traduire signifie servir deux maîtres à la fois. Donc nul ne le peut. Pas plus que toutes ces choses que théoriquement personne ne peut envisager, qui, pratiquement, sont la tâche de tout un chacun. Chacun doit traduire, et chacun s'y emploie. [...] Si tout langage est acte de traduction, alors l'impossibilité théorique de traduire dont nous prenons connaissance et acte ne peut avoir pour nous que la signification qu'ont par la suite, dans la vie même, toutes les impossibilités théoriques de ce genre : dans les compromis « impossibles » et nécessaires dont bout à bout le fil s'appelle « vie », elle va nous donner le courage de la modestie qui d'elle-même exige non pas la chose reconnue impossible, mais celle nécessaire donnée à la tâche⁶⁷.

Comment Rosenzweig formule-t-il la posture aporétique du traducteur ? En paraphrasant d'emblée l'évangile de Mathieu, comme si la justification de ce qu'il s'emploie à défendre doit prendre la forme d'une actualisation de sens sous la forme de commentaire : « *Niemand kann zweien Herren dienen* » (Matthieu 6 : 24, trad. Luther). Personne peut servir deux maîtres – on retrouve dans l'évangile l'alternative classique du traducteur, la confrontation d'un choix initial d'où découleraient les différentes manières de traduire qui détermineront, en définitive, ce que fait la traduction. Or cette alternative suppose une impossibilité plus fondamentale, nous dit

⁶⁶ [Das Übersetzen ist überhaupt das eigentliche Ziel des Geistes; erst wenn etwas übersetzt ist, ist es wirklich laut geworden, nicht mehr aus der Welt zu schaffen], Franz Rosenzweig, « Lettre à R. Ehrenberg (1^{er} octobre, 1917) », dans *Briefe*, Berlin, Schocken Verlag, 1935, p. 247 [je traduis].

⁶⁷ Franz Rosenzweig, « L'Écriture de Luther », dans *L'écriture, le verbe et autres essais*, trad. Jean-Luc Évard, Paris, PUF, 1998, pp. 55-56.

Rosenzweig, une intraduisibilité irréductible qui rend manifeste une sorte *via negativa* dont la langue constitue le médium de prédilection.

Une traduction n'est possible que négativement, c'est-à-dire en admettant son caractère faillible et lacunaire. Cela vaut à la fois pour la formulation de la pensée par le truchement du langage et pour la réécriture d'un texte dans un idiome différent. Or cette intraduisibilité devient constitutive de la croissance et du développement des langues, elle n'invalide en rien l'entreprise d'une traduction mais supporte un relativisme linguistique à rapprocher, dans une perspective théologique, de l'éclatement de langue adamique, pure et immédiate, dont l'écho rend possible, finalement, chaque traduction particulière à un moment donné. Dans la postface à ses traductions de poèmes de Jehuda Halévi, Rosenzweig décrit la figure du traducteur comme un porte-voix qui assure le renouvellement de la langue par le truchement du « timbre étranger dans son étrangeté » tout en apportant à la langue d'accueil « l'héritage de l'esprit universel⁶⁸ ». On retrouve ici la thèse principale d'une conception générale du langage dont relève la tâche de traduire. Pour Rosenzweig, une unité substantielle sous-tend chaque langue particulière, chaque idiome, chaque dialecte : « Il n'y a qu'une langue Une » (156). Or nous en faisons l'expérience de manière négative, en articulant l'inadéquation entre les signifiants par une sensibilité aux contraintes de formes (le mètre et la rime, par exemple) au lieu de prétendre restituer l'intelligibilité d'un texte source en faisant de l'auteur un contemporain du lecteur. La contemporanéité apparaît ici impossible en vertu de la responsabilité que la poésie du texte réclame.

⁶⁸ Rosenzweig, « Jehuda Halévi », dans *L'écriture, le verbe et autres essais*, p. 156.

Sur le plan éthique, cette posture négative rappelle que se « conduire au-delà » d'une appartenance linguistique ou culturelle, d'outrepasser une structure de sens immanente au monde – selon l'étymologie latine de *trans-* » et de *ductio*, a toujours quelque chose de périlleux. Ne pas pouvoir servir deux maîtres à la fois c'est inévitablement être forcé de trahir *et* de choisir la manière de mener cette trahison. Une fois assumée, l'aporie peut supporter l'imagination; la voie négative déploie une force générative sous la forme d'une tâche. Si, dans les faits, il y a une impossibilité insurmontable de combler l'écart entre les mots et l'expérience du monde, entre le texte source et la traduction, entre des idiomes particuliers, la tâche apparaît nécessaire car son accomplissement demeure virtuel : elle s'impose lorsqu'une traduction apparaît à-propos même si sa réalisation est continuellement différée dans le temps. L'indétermination radicale que cette tâche présuppose, l'impossible appropriation qu'elle marque, anime sa puissance générique. Traduire nie en acte l'impossibilité de la correspondance et en cela constitue un geste positif. Cette poétique négative rend manifeste la finitude humaine et la puissance des « compromis 'impossibles' et nécessaires » de la vie⁶⁹.

Les considérations de Rosenzweig ont donc une portée épistémologique et éthique puisqu'elles affirment, en se basant sur le modèle littéraire de l'opération de traduire, les limites d'une production de savoir déterminée par une économie linguistique, des limites qui se répercutent dans le mode de vie que cette posture initie. Il y a, dans l'essai réflexif sur la traduction de Rosenzweig, dramatisation éthique de la *Sprachkrise* dont la *Lettre à Lord Chandos* d'Hofmannstahl (1902) aura été la version existentielle au tournant du siècle. La nécessité

⁶⁹ Notons un autre texte d'entre-deux-guerres, paradigmatique de cette dimension apophantique de l'expérience de traduire, celui d'Ortega y Gasset, *Miseria et esplendor de la traducción* (1937).

impossible de traduire prend dans ce texte la forme extrême d'une vocation, d'une tâche qui s'impose à travers l'exigence ressentie d'une réécriture du verbe divin :

à toute époque ce verbe fait ses preuves : il saisit ceux qui se rangent à lui. Le temps est passivité, le verbe est activité. C'est blasphème de vouloir seulement conserver, entretenir, de vouloir tout au plus véhiculer le verbe à travers le temps. Il veut parler, à toute époque, en tout temps, en dépit de toute époque⁷⁰.

Plus qu'une simple transmission guidée par le principe de la *hebraica veritas*, cette tâche entretient un rapport à l'histoire *et* relève d'un appel dont l'origine demeure inconnue. Le lien au sacré qu'entame l'acte de traduire reste ancré dans une réalité historique donc marqué inévitablement une séparation avec la vérité que le texte véhicule. Si traduire tend vers une transmission immédiate du sens d'un artefact textuel d'une génération à l'autre, la traduction qui en ressort porte nécessairement la trace de son incomplétude, c'est-à-dire, de l'inachèvement de l'inscription de cette filiation dans le monde. Temps historique et temps sacré se contractent à travers la temporalité différentielle de la traduction. Toute l'ambiguïté du projet de Buber et de Rosenzweig se loge dans la provenance de l'appel à traduire et des mesures langagières et religieuses à prendre pour l'entendre et le vivre au présent. S'agit-il de répondre à l'injonction d'un principe transcendant par une conversation avec le verbe divin ou bien de l'exigence séculière de créer une communauté adaptée aux conditions sociopolitiques du présent historique ? L'appel à redonner une parole au verbe divin aura engendré, pour plusieurs critiques, un effet archaïque car cela devait passer, pour les traducteurs, par la restitution des traces orales de la langue hébraïque transmises par les textes silencieux. Cet effort de restitution se voulait un moyen de réhabiliter une conscience juive allemande à

⁷⁰ Rosenzweig (1998), « La bible en allemand », p. 112.

travers l'actualisation des Écritures, de créer un idiome dans lequel le sens de l'Ancien testament serait une fois de plus dicible et audible. Le projet témoigne donc d'un désir de remédier à une crise spirituelle en travaillant la langue allemande depuis l'archaïsme du texte fondateur d'une tradition religieuse, à partir son *archè* qui est la fois un fondement et un commandement. L'exercice spirituel de la traduction permet ainsi de redonner un sens à une communauté fragmentée sous l'effet d'un trouble identitaire auquel l'imaginaire de la nation ne réussit à pallier, de redonner « sa valeur d'engagement au discours dévalué des hommes » (100). Rosenzweig se défend contre l'archaïsme exotisant que lui reproche ses détracteurs, il nie toute fin esthétique dans la reprise de la parole sacrée : « la langue n'est pas en droit de rechercher l'effet archaïque. Cela irait contre ce qui en fait le sens et la mission. Elle doit tout entière être présente, vouée tout entière à l'Aujourd'hui, être entièrement parlée » (111). Si le produit de la réécriture a inévitablement des effets esthétiques, ces préoccupations semblent futiles par rapport à la visée réelle du projet de traduction en rapport à l'actualité : rétablir un rapport à la transcendance dans un monde désacralisé. Pour Rosenzweig et Buber, cela voulait dire insuffler une vie spirituelle dans une nation où l'on parle allemand et où les juifs n'ont plus un accès immédiat à la langue sacrée de leur tradition religieuse.

Ce rapport à l'actualité rend manifeste une contemporanéité non seulement distincte de la continuité historique à laquelle on associe normalement la catégorie du contemporain, elle la fait éclater. Cette temporalité qui surgit « en dépit de toute époque » relève d'une religion révélée. La traduction devient un « tremplin vers l'éternité » [*Sprungbrett zur Ewigkeit*]; traduire interfère avec le cours linéaire du temps historique à l'instar des célébrations rituelles

faisant rupture avec le déroulement de la vie quotidienne⁷¹. Notons que dans la version de Buber et de Rosenzweig, l'usage de la forme pronominale (*Ich, Du, Er*) cherche à restaurer la présence d'une conversation, d'un dialogue immédiat avec Dieu. Traduire incarnait la possibilité d'une proximité lointaine avec l'origine divine, de ressentir à travers le défaut de la langue allemande la distance inévitable d'une proximité du divin à ce moment historique. Dans cette perspective, la tâche de traduire retient quelque chose de l'expérience religieuse en creux du déroulement linéaire du temps historique, une tâche à rapprocher de celle du prophète qu'ils envisageaient moins comme un prédicateur de l'avenir qu'un témoin ancré dans un présent coupé d'une tradition vivante et privé d'orientation vers le futur. D'où leur choix du mot *Künder* au lieu de *Prophet*. Comme le remarque Martin Jay, « *Neither the past nor the future was determining; only the present, the lived moment really mattered. History, in either the past or the future, was not the realm of the providential intervention. God was wholly outside of the world, although He was in relation to it*⁷² ». Cette nouvelle bible en allemand représentait ainsi la concrétisation d'un tel moment présent vécu, l'expérience d'une extériorité absolue par l'interprétation d'artefacts textuels qui en sont les traces.

La pensée de Rosenzweig, indissociable de l'exercice et la figure littéraire de la traduction, envisage donc une temporalité en rupture avec le temps historique, un temps de « l'Aujourd'hui » [*Heute*] opposé à une trame historique providentielle, c'est-à-dire un concept de l'histoire structuré comme un drame dont le sens est assuré par la référence à une force

⁷¹ Notons que Rosenzweig n'a jamais explicitement associé ce « présent-tremplin » à l'expérience singulière de la traduction mais le rapprochement me semble autorisé puisqu'il s'agit d'une expérience qualitative du temps. Rosenzweig, « Lettre du 5 février 1917 à Gertrud Oppenheim » cité dans Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 129-131.

⁷² Martin Jay, « Politics of Translation : Siegfried Kracauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenzweig Bible », dans *Permanent Exiles : Essays on the Intellectual Migration From Germany to America*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 209.

transcendante (que son nom soit Dieu ou Raison). En effet, l'appréhension d'un « temps de l'Aujourd'hui » passe par une négation radicale de la philosophie de l'histoire hégélienne, un refus marqué de la reformulation de la transcendance en termes d'un processus immanent et totalisant. La rédemption religieuse suppose un autre ordre temporel non déterminé par un mouvement orienté vers une fin, elle se définit par un renoncement au « temps historique » au profit d'un « temps symbolique ». L'idée de rédemption invite une posture différente face au présent, une posture qui inscrit l'espoir d'un changement imminent et définitif en rupture avec le temps historique : l'attente. Comme le suggère Stéphane Mosès, l'attente admet un « saut qualitatif dans une réalité absolument *autre* » et supporte la conviction que le monde peut être régénéré à chaque instant⁷³. Selon Rosenzweig, c'est à travers cette manière d'être au temps que le rapport à l'avenir doit être vécu, une manière de se conduire indissociable de la réhabilitation du judaïsme que la nouvelle traduction essaie de réaliser.

La relation singulière au langage que cet exercice de traduction initie constitue une pratique de soi dans l'attente d'une communauté à venir, cette ascèse atteste d'une capacité d'abolir l'écart entre le présent et l'avenir, le présent et le passé, par une contraction du temps. Elle se rattache par ailleurs à une religion fondée sur l'autorité d'une source unique. Dans la vie religieuse promue par Rosenzweig et encadrée par des institutions telle que la *Freies Jüdisches Lehrhaus* de Francfort, le développement de techniques spirituelles rend possible cette contraction temporelle « qui provoque la contemporanéité absolue du passé, du présent et du futur⁷⁴ ». Or la synchronie de cette expérience, par son repli absolu sur une identité confessionnelle afin de déterrer l'origine d'une transcendance enfouie dans les strates de

⁷³ Mosès, *L'ange de l'histoire*, p. 113.

⁷⁴ Ibid., p. 126.

l'histoire, fait abstraction d'autres types d'engagement susceptible de régénéré un monde désormais désenchanté.

Traduire concrétise l'*ethos* d'une relation temporelle à la fois historique et non historique, il s'agit d'une attention à la régénération possible d'un monde désacralisé. L'intraduisible n'est que l'exposition momentanée de la dimension symbolique – ou bien poétique – du langage qui pointe vers quelque chose par-delà ce qu'il communique dans une expression. La traduction de textes sacrés ou poétiques est devenue un sujet de réflexion théorique dans le contexte d'une circulation transnationale de littératures nationales et d'une perte dans la transmission de vérités originelles communes parce qu'il tire au clair le statut du langage dans un monde privé d'un rapport commun au sacré. La traduction littéraire – et plus spécifiquement la poésie – semble être un moyen d'assumer la sécularisation de la langue. L'idée de traduction agit sur l'imaginaire comme un liant spirituel qui développe des habitudes de penser et des manières d'être, elle projette un sens commun à partir d'une finitude ressentie dans les occurrences historiques d'une exigence infinie. Autrement dit, traduire donne un nom séculier à une subjectivité éthique émergeant entre les domaines religieux et politique où se font ressentir le plus vivement la désillusion, symptôme persistant du manque de sens inhérent au monde désacralisé. Le nom de ce sujet de réflexion réinscrit le nom de Dieu dans un langage dont Dieu s'est retiré et que la poésie tâche toujours déjà de remarquer. Ce sujet problématique – traduire – se constitue en rapport à l'existence de fissures dans la structure

d'expression universelle où le sacré fait éclat⁷⁵. Dire que la traduction réhabilite un rapport à la transcendance dans le monde sécularisé c'est reconnaître la tâche infinie qu'elle nomme.

L'expérimentation poétique à partir du problème de traduction n'ouvre-t-elle donc pas la voie d'une pensée où l'interruption du temps historique n'implique pas forcément une forme de conservatisme religieux ? où la suspension d'un déterminisme historique n'exige pas la consécration de l'Absolu au-delà de toutes mesures de comparaison ? Le modeste problème de traduction – et l'expérience de l'intraduisible qu'il implique – permet de penser la tâche infinie inscrite dans les traces matérielles du fait littéraire. Il rend manifeste la configuration d'une contemporanéité alternative, entre la projection d'une fin collective (l'humanité de la littérature universelle) et la communion ritualisée fondée sur l'autorité de la tradition (la rédemption religieuse). Il offre un point d'appui à une appartenance éclatée et irrésolue à l'histoire, entre la délivrance de l'utopie et la reconnaissance d'une dette. Les potentialités en germe dans la poésie sont déployées par la traduction, celle-ci contredit l'irréversibilité du temps en mobilisant cette capacité de resignifier les artefacts du passé pour répondre aux exigences de la situation présente. Elle cultive moins un espoir qu'elle ne témoigne d'une attention animée par un désir désespéré.

Dans la perspective du monde séculier qui est le nôtre, ce qui importe dans la tâche de traduire est cette capacité de perturber un ordre institué arbitrairement. La subjectivité éthique inhérente à cette tâche manifeste une fidélité à l'événement d'un retournement de situation radical. Le retournement depuis un temps irréversible pour aller à la rencontre de son propre temps exige une manière d'inscrire « un laps de temps sans retour, une diachronie

⁷⁵ Gershom Scholem, « The Name of God and the Linguistic Theory of the Kabbala », trad. Simon Pleasance, *Diogenes*, 20 (79), 1972, pp. 59-80.

réfractaire à toute synchronisation⁷⁶ ». Cela peut prendre la forme d'une poésie informée par une tâche de traduire non déterminée par la restauration d'une filiation spirituelle traditionnelle ou l'élargissement d'un patrimoine national. L'écriture d'Anne Carson est exemplaire d'une telle attention au présent où s'éprouve, dans l'immanence du monde, la puissance diffractée de la langue symbolique originaire. On peut lire une sensibilité à l'intraduisible dans sa manière de recueillir les textes du passé et de les présenter, inédits et immémoriaux. C'est cette religiosité séculière qu'il faut maintenant décrire pour cerner ce qu'être contemporain, un *ethos* imprégné de l'éclat d'une langue sacrée tapie dans la modernité.

Dia-chronie et proximité

L'intraduisible soulève un problème d'ordre linguistique mais ne s'y réduit pas. Tout comme le rapport au temps que la traduction entame ne se limite pas aux transformations synchroniques/diachroniques objectivées dans l'intelligibilité de structures linguistiques et de schèmes pragmatiques. La persistance de l'intraduisible dans le présent d'une traduction atteste d'une absence qui n'empêche en rien, par ailleurs, sa réalisation effective. Encore ne faut-il pas se borner à récupérer cette puissance d'ouverture inévitablement accompagnée d'une défection du sens en la fixant sous la forme d'un principe éthico-linguistique servant à fonder une souveraineté pluraliste, de faire de l'ambivalence du traduire un « principe

⁷⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* [1978], Paris, coll. « Livre de poche », 1990, p.23.

d'universelle traductibilité⁷⁷ ». L'échec inhérent à l'effort de traduire – l'intraduisible façonnant son itération, pourrait-on dire – rend manifeste la discontinuité que marque inévitablement le passage entre deux langues, entre deux textes, entre deux inscriptions littéraires. La traduction inscrit une tension irrésolue entre une expérience (le passé restitué au présent) et une attente (le futur actuel décliné du passé). L'irrésolution de cette tension en fait un artefact révocable mais le moment et la modalité de cette révocation future restent imprévisibles :

la traduction travaille à la modification du rapport à son passé d'un présent qui cherche à la fois à se reconstruire une généalogie différente de celle dont il hérite, et à anticiper, ce faisant, un futur dont il attend qu'il s'oriente différemment puisqu'il va bénéficier d'une filiation temporelle modifiée⁷⁸.

La traduction poétique présente l'occasion de s'abandonner à des filiations insoupçonnées, inédites, dans un présent radicalement délié d'une conscience intentionnelle mais intensivement orienté vers un avenir imprévisible. L'intensité de cette dépossession de soi provient d'une responsabilité affective dont la provenance demeure incertaine. Cette provenance signale l'origine de la tâche, non pas le principe d'un ordre ou le terme d'un commencement, mais le surgissement d'une responsabilité issue de l'abandon de son autonomie souveraine. La multiplicité des filiations possibles réoriente le cours du temps historique et forme une capacité d'agir sur le futur sans en imposer l'ordre. En ce sens, la tâche poétique de traduire ne consisterait-elle donc pas plus à interpréter le souci de généalogies potentielles pour se décharger du poids de l'Histoire au lieu de tendre à synchroniser le temps

⁷⁷ Paul Ricoeur, « Quel éthos nouveau pour l'Europe? », dans Peter Koslowski (dir.), *Imaginer l'Europe. Le marché intérieur européen, tâche culturelle et économique*, Cerf, 1992, p. 108.

⁷⁸ Marc de Launay, *Qu'est-ce que traduire*, p. 52.

des diverses activités humaines dans une série de présents dont la succession reflèterait le progrès d'un « tout spirituel » peu importe la figure donnée à cette totalité (Esprit, Nation, État postnational, etc.) ? Chaque traduction poétique sensible aux écarts incommensurables du langage à un moment donné ne pose-t-elle pas, de nouveau, la question suivante : « *In the sum of the parts/ where are the parts?*⁷⁹ ». Ne signale-t-elle pas, à travers l'impossible nécessité de traduire, la persistance obsessive de cette question ?

L'insistance sur la nécessité impossible de traduire dans les travaux de Rosenzweig signale le retour d'un type d'apophasme dans l'expérience d'un présent vécu à travers la restauration de la parole vive du dialogue entre Dieu et l'être humain. Ce présent d'un Dieu absolument séparé avec lequel un dialogue s'avère possible renonce à la synchronicité du présent historique qui est le cadre temporel de Goethe ou Schleiermacher (ou Humboldt dont il aurait fallu également parlé) pour qui la traduction avait pour but essentiel de faire croître les langues nationales et de comparer les différentes cultures dans le développement de l'humanité. La fragmentation de l'expérience temporelle, la rupture avec la tradition et l'effritement d'une vision unifiée de l'histoire caractérisant la modernité du début du 20^{ème} siècle ont fait de la traduction un problème à partir duquel penser une disposition éthique impliquant un différent rapport au présent. Or, comme le souligne Mosès, l'arrachement au contemporain synchronique de l'Histoire conduit Rosenzweig au présent synchronique de la révélation qui relève, en définitive, d'un devoir impératif d'actualiser le sens originel de la parole divine : l'impératif de retourner à la lettre – mais surtout au timbre – de l'Écriture pour refonder une relation au transcendant.

⁷⁹ Anne Carson, *Decreation*, New York, Vintage, 2006, p. 7.

Une téléologie unifiée de l'histoire et l'élévation religieuse hors du temps historique sont deux types d'ordre temporel synchronique qui témoignent de l'ambivalence du procès de sécularisation en articulant le temps fini au temps infini selon des modalités différentes. Le phénomène de traduction littéraire manifeste cette imbrication pour la penser et le langage poétique s'efforce de la dire, de l'expérimenter en le mettant en scène par une remédiation de différentes formes d'inscriptions à l'aune d'une situation singulière. Le contemporain inhérent au processus historique universalisant de la *Weltliteratur* et le présent éternel de la révélation religieuse sont deux plans d'abstraction où s'effectue un travail de réfraction par retranchement. Dans le premier cas, chaque présent atteste d'un mouvement progressif et d'une totalité historique – un moment dans l'accomplissement possiblement infini d'une communauté spirituelle véhiculée par des échanges elliptiques entre littératures nationales⁸⁰. Dans le second cas, à travers une quête d'actualisation de la vérité révélée, le temps de l'aujourd'hui correspond à un surgissement hors de l'histoire, à un saut tendu vers l'infini à partir de l'usage fini, ritualisé, d'une série de paroles transmises par l'écrit. Transmission perpétuelle d'un patrimoine universel et révélation immédiate d'une langue sacrée, tels sont les deux modes de transcendance dont le préfixe du mot traduction porte la marque.

Hegel on sacrifice. The animal dies. The man becomes alert.

*What do we learn we learn to notice everything now*⁸¹.

⁸⁰ David Damrosch, *What is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

⁸¹ Carson, *Decreation*, p. 15.

Afin de mieux dégager ce qu'êtré contemporain, j'aimerais maintenant penser la préséance de la tâche appelée par le problème de traduction sur toute intention récupératrice dans les variantes discursives de l'anthropologie culturelle et la philosophie théocentrique. Pour cela, il faut trouver une issue à l'idéologie humaniste de la littérature universelle et à l'éthique religieuse de Rosenzweig. Dans sa critique soutenue d'une temporalité synchronique que l'on retrouve à la fois dans la communication interculturelle et la littéralité gnostique de Rosenzweig, Emmanuel Levinas décrit la temporalité d'une responsabilité qui perturbe l'ordre du temps historique et précède la volonté de transmission d'un « prophète d'une nation » ou la profession de foi au sein d'une communauté judaïque. Il s'agit de la « dia-chronie⁸² » de la proximité, une temporalisation du temps constitutive d'une subjectivité éthique qui se matérialise de façon exemplaire dans la poésie d'Anne Carson, une poésie radicalement informée par la tâche de traduire. À l'instar des écrits philosophiques de Levinas, l'écriture « an-archique » de Carson anime une pensée et son économie sème le trouble dans le rapport qu'elle entretient avec différentes traditions. Elle procède par l'ouverture affective d'une attention à autrui, la déchirure d'une vulnérabilité partagée par quiconque épris d'un désir.

Pour Levinas, la subjectivité n'a rien d'un point départ, elle est « point de rupture mais aussi de nouement⁸³ ». Le sens possible d'une motivation politique (le sens de la justice) ou d'une signification culturelle (le sens esthétique) origine dans la signifiante éthique d'une responsabilité irrécusable. La démarche de traduire, et non la traduction comme objet spécifique, atteste d'une proximité inhérente à cette responsabilité irrécusable, une proximité

⁸² Notons qu'il ne s'agit en rien du concept de diachronie linguistique théorisé par Saussure puisqu'il contribue, dans le cadre d'analyse structuraliste, à la production d'un savoir objectif à partir de l'analyse formelle des transformations des usages et structures de la langue. Pour marquer la distinction entre les deux termes, je conserverai la graphie souvent employée par Levinas dans ses propres écrits.

⁸³ Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 27.

qui récusé, par ailleurs, l'appartenance à un présent commun. « Le prochain me frappe avant de me frapper comme si je l'avais entendu avant qu'il ne parle. Anachronisme qui atteste une temporalité différente de celle qui scande la conscience. Elle démonte le *temps récupérable* de l'histoire et de la mémoire où la représentation se continue » (141). Le contemporain scande la conscience fondée sur un principe de traductibilité, un présent opposé à la dia-chronie de la persistance infinie de l'intraduisible. Le déphasage avec le temps propre d'une conscience entame une proximité que permet la diastase du geste de traduire.

La proximité n'entre pas dans ce temps commun des horloges qui rend possible les rendez-vous. Elle est dérangement. [...] La proximité – suppression de la distance que comporte la 'conscience de'... – ouvre la distance de la dia-chronie sans *présent commun* où la différence est passé non rattrapable, un avenir inimaginable, le non-représentable du prochain sur lequel je suis en retard – obsédé par le prochain – mais où cette différence est ma non-indifférence à l'Autre. La proximité est dérangement du temps remémorable. (142)

Obsédé par le prochain, ou par l'artefact textuel, j'accuse toujours un retard sur lui et ce retard dérange l'ordre de la signification repérable et récupérable. La tâche de traduire assume le fait d'être en retard sur son propre temps mais cela constitue, paradoxalement, la condition d'une contemporanéité coupée d'un présent synchronique. Mais quel est ce passé « irrattrapable » d'où surgit la proximité de l'éthique primordiale de Levinas ?

Ce n'est pas un passé historique qui détermine le présent et anticipe le futur. Il le qualifie de plusieurs manières et souvent par la négative : irrécupérable « par la mémoire et l'histoire » et « pour la réminiscence », ce « passé immémorial », « incommensurable avec le présent », ne peut faire l'objet d'une récupération mais demeure, malgré tout, inépuisé puisqu'il anime un souci du possible. Cette ambiguïté constitue la diachronie de la responsabilité d'autrui, responsabilité « pré-originale », « an-archique » de l'éthique

levinassienne. Pour Levinas, le temps synchronique est celui de la re-présentation, de la délibération rationnelle, de la mise à niveau des sujets dans un procès de communication et d'échange intentionnels. La dia-chronie tranche sur le présent synchronique, il s'agit d'une perturbation non fondatrice. L'anarchie n'a rien ici d'un principe selon lequel il faudrait renoncer à tout principe, elle abandonne la structure de légitimation originare (*archè*) d'une action morale. L'anarchie avance une issue de l'ordre du principe, une « signifiante » :

Signifiante éthique dans cette responsabilité, sans le présent rappelé d'un quelconque engagement, dans cette responsabilité anarchique. Signifiante d'un passé qui me concerne, qui « me regarde », qui est « mon affaire » en dehors de toute réminiscence, de toute ré-tention, de toute re-présentation, de toute référence à un présent remémoré. Signifiante, à partir de la responsabilité pour l'autre homme, d'un passé immémorial, venue dans l'hétéronomie d'un ordre. Ma participation *non-intentionnelle* à l'histoire de l'humanité, au passé des autres, qui « me regarde ». Au fond de la concrétude du temps qui est celui de ma responsabilité pour autrui, le diachronie d'un passé qui ne se rassemble pas en représentation⁸⁴.

La dia-chronie temporelle surgit d'une responsabilité hétéronomique et anarchique au milieu du déploiement de l'histoire, ce que manifeste un artefact textuel qui appelle une traduction et le désir de répondre à l'événement de cette réclamation venant d'un texte en devenir.

La dia-chronie décrite par Levinas se rapproche le plus de la contemporanéité non intelligible qu'ouvre le problème de la traduction, la disposition temporelle que j'essaie d'imaginer. Pour Levinas, la dia-chronie marque la constitution non psychologique et non anthropologique d'une subjectivité éthique. Dans le lexique ontologique de Levinas, le diachronie fait irruption dans le temps historique profane, suspend la succession d'instant présents d'un drame collectif. C'est l'événement d'une relation n'impliquant « ni extase où le

⁸⁴ Emmanuel Levinas, « Dia-chronie et représentation », dans *Entre-nous : essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1993, p. 177.

Même s'absorbe dans l'Autre ni savoir où le l'Autre appartient au Même – relation sans relation, désir inassouissable ou proximité de l'Infini⁸⁵ ». Le dia-chronique marque un écart originaire où s'expose une proximité inassimilable à une socialité de sujets autonomes. C'est le temps d'une responsabilité destinée à demeurer inadéquate, dans la non coïncidence d'une trahison ouvrant pourtant, malgré tout, la possibilité d'une proximité quelconque. Il suspend le cours d'une conscience du temps par une dépossession de soi occasionnée par l'extériorité de l'affect, l'étrangeté de l'artefact éveillant un désir inassouissable de proximité. La poésie initie un tel déphasage entre l'affect et l'identification de la matière vive des mots, déphasage explicite dans l'expérience de traduire. Vécue, la dia-chronie surgit de l'affect au moment de défection de la signification, c'est-à-dire, de proximité.

En faisant de l'impossible coïncidence – l'inadéquation – le mode de la relation, la traduction diachronique maintient et donne une cohérence, momentanée et située, au paradoxe d'une relation sans relation synchronique de ses termes. Relation temporelle donc sans étalon de synchronisation où advient une manière démesurée d'être avec son propre temps, une *religio* n'étant rien de plus qu'attention pour mieux assumer et supporter le temps ordinaire et nos attachements au passé; pour apprendre à survivre aux traumatismes les plus commun. L'expérimentation intellectuelle de Levinas incarne le pari d'une telle attention dans l'exercice d'une pensée philosophique au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Par contre, ce retour primordial à l'éthique s'est accompagné d'une dérive inflationniste de mots tel que « Autre » et « Autrui » symptomatiques d'un idiome philosophique extrêmement abstrait. N'y a-t-il pas d'autres moyens de redonner au mystère d'une rencontre irréductible de l'altérité la matière sensible d'une proximité poétique au réel. Méfiante de la rigidité formelle

⁸⁵ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 13.

et lexicale du discours philosophique, Carson ne renonce pas pour autant au questionnement fondamental revendiqué par la métaphysique ou l'ontologie religieuse de l'éthique levinassienne. Si le métaphysique impose un certain mode de réflexion originaire et général pour formuler des questions primordiales, Carson fait de la métaphysique littéraire, elle ancre ces questionnements fondamentaux dans la non-indifférence imaginaire d'une différence factuelle, brutale, des mots. L'indispensable métaphysique est question de retour, de détour par quelque chose d'antérieur aux principes premiers. Une pensée procédant d'un frayage de la métaphore, d'une issue anarchique dont les écrits de l'antiquité et de la modernité, que son écriture réinvestit par la traduction, sont les points de passage.

Comment se dit donc la signifiante éthique de la poésie de Carson? Par une sensibilité à l'inconnu d'un dire anarchique à travers lequel se défile la durée d'une responsabilité non intentionnelle mais intensivement orientée par le désir. L'attachement au passé immémorial de la sagesse amoureuse qu'on retrouve dans le lyrisme antique n'est que la trace d'un souci du possible recouvert par la « re-présentation » de la conscience et l'objectivité contraignante des structures propositionnelles du logos. L'effet érotique des mots destitue un discours formel sous la gouverne du principe d'identité, ce que Levinas appelle le « Dit »; le « Dire » poétique, animé par la douceur amère [*glukupikron*] de l'Eros, expose les traces d'une persécution et d'une obsession, ces deux puissances anarchiques constitutives de la subjectivité éthique décrite par Levinas⁸⁶. Selon ce dernier, c'est l'antériorité de la Loi juive, l'ouverture éthique à l'Autre, qui persécute et obsède en appelant une responsabilité affective. Pour Carson, la persécution conduisant à la dépossession du sujet réflexif, à la diastase de l'identité du moi, c'est le désir,

⁸⁶ Sappho, poète hantant l'ensemble de l'œuvre de Carson, utilise pour la première fois l'adjectif *glukupikron* pour qualifier l'Eros. Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Champaign et Londres, Dalkey Archive Press, 1998.

aussi destructeur qu'envoutant, source de peine et d'extase, qui se manifeste dans une proximité vécue au quotidien. Cette proximité, avec les morts et les vivants, n'est-elle pas, à l'origine, le sujet de la poésie lyrique dont la démarche, entre l'expérience de la solitude et l'expérience commune, tend à supporter le manque et la distance qu'elle implique ?

Temps (extra)ordinaire

La poésie lyrique profane ne permet-elle pas de ramener l'articulation du temps fini et infini à une expérience (extra)ordinaire de la langue ? Chez Carson, l'expérience vécue de la réalité ordinaire offre la matière pour dire la contradiction entre les déterminations d'une temporalité sociale et d'une temporalité personnelle – disons, objective et subjective – sans tomber nécessairement dans la fusion synchronique d'une présence absolue. L'expérience commune mais profondément inintelligible de la mort d'un proche ou bien celle du sommeil ne présentent-elles pas également, dans un registre ni scientifique ni liturgique, la tension d'une temporalité diachronique vécue à travers l'énonciation poétique ? Ces figures essentiellement interromptrices que sont le sommeil et la mort nomment poétiquement le sectionnement constitutif d'une contemporanéité en creux du temps historique. Comme dans les poèmes de Mandelstam cités, la réalité brute devient le terreau imaginaire d'une perception sensible qui dérange l'ordre temporel d'une continuité historique – le siècle amorcé par la révolution de 1917 dans le cas de ce dernier.

La mixture anarchique de prose et de poésie dans les écrits de Carson nous engage dans un retour à la réalité ordinaire par la rencontre du « modeste mystère consubstantiel aux lettres » qu'invoque sa sollicitation constante de textes sacrés et profanes, classiques et

modernes, philosophiques et poétiques. Elle ouvre ainsi une manière de penser l'appartenance à un déploiement temporel qui excède le « nous » sous-entendu dans la catégorie du contemporain sans renoncer à l'exigence d'une certaine proximité. En forgeant un lyrisme ponctué de résonances archaïques, elle fabrique, par séparation et interpolation d'artefacts textuels, une contemporanéité inactuelle⁸⁷. Sa démarche n'a par contre rien à voir avec l'imitation édifiante d'un idéal classique, elle procède par une rhétorique de l'interpolation. Tandis que son écriture multiplie les stratégies pour apprendre à mieux cerner les limites et les failles du langage, l'*ethos* qui la caractérise fait de ces défauts visibles dans les écarts linguistiques une occasion de pâtir, de libérer le pathos d'un décalage temporel. L'*ethos* dont témoignent les écrits hétéroclites de Carson ne se limite pas à la posture d'énonciation de ses poèmes lyriques, il est exemplaire d'un rapport à l'actualité dans la production d'un savoir littéraire.

Cet *ethos* n'a rien de l'expression géniale du poète romantique dont le présent du poème chante la communion avec un tout organique ou la révolution simultanée des sens menant à une unité spirituelle et politique; il bruisse plutôt dans le souci d'un bien aimé. C'est le temps diachronique d'un frémissement partagé. Lisons le premier poème d'une série intitulée « Stops » :

SLEEPCHAINS

Who can sleep when she –
hundreds of miles away I feel that vast breath
fan her restless decks.
Cicatrice by cicatrice

⁸⁷ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », dans *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot-Rivages, 2012, pp. 19-31.

all the links

rattle once.

Here we go mother on the shipless ocean.

Pity us, pity the ocean, here we go⁸⁸.

LIENS-DORMANT

Comment dormir quand elle –

à mille lieux je sens ce souffle

la terrasser sans repos.

Cicatrice à cicatrice

tous les liens

bruisent là.

Allons chère mère sur l’océan où rien gîte

Ayez pitié de nous, de l’océan, allons y.

La souffrance relie, les plaies s’entrechoquent, la proximité déconcertante fait du bruit. Ce bruissement n’a rien d’univoque, c’est le bruissement d’une vulnérabilité dont les plaies singulières esquissent le contour d’une communauté incommensurable de sens. Qui sait l’entendre ressent la tâche impartie à la pensée aujourd’hui, une tâche pouvant passer par la réinvention d’un rapport au temps aussi intime qu’une filiation inédite. On peut lire ce poème comme un deuil de l’intraduisible, le dire d’une peine occasionnée par la mort d’une mère, un de ces « êtres disparus aux regards familiers » dont parle le poème *Obsession* de Baudelaire :

⁸⁸ Carson, *Decreation*, p. 3.

Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l’orgue; et dans nos cœurs maudits,
Chambres d’éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos *De profundis*.

Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,
Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer
De l’homme vaincu, plein de sanglots et d’insultes,
Je l’entends dans le rire énorme de la mer.

Comme tu me plairas, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des être disparus aux regards familiers.

Baudelaire donne voix à la stupeur et à la paralysie face à une puissance indomptable, en tension symbolique, dans le poème, entre le naturel et le spirituel. Carson parle d’un souci et d’une exploration à laquelle invite cette épreuve. Le lyrisme de Carson pense un bruissement de cicatrices au lieu de la vibration de vieux râles, il invoque le timbre d’une langue maternelle mutilée en inscrivant la trace d’une proximité inouïe. Le dire poétique de Carson manifeste une proximité que le problème de traduction vient conceptualiser, il entame une sorte de

« diastase du ponctuel⁸⁹ », un déphasage intimement relié à la tâche de traduire, à cette subjectivité éthique déliée du présent en réponse à une impuissance constitutive. Lisons un autre poème où la ponctualité du présent résonne depuis la diffraction du temps quotodien :

NO PORT NOW

In the ancient struggle of breath against death, one more sleep given.

We took an offer on the house.

In the sum of the parts

where are the parts?

Silently (there) leaves and windows wait.

Our empty clothesline cuts the sloping night.

And making their lament for a lost apparel of celestial light
angels and detritus call out as they flow past our still latched gate⁹⁰.

MAINTENANT RIEN TIENT

Dans le vieux combat du souffle contre la mort, un répit de plus donné.

On accepta une offre sur la maison.

Depuis la somme des parties

où sont les parties ?

Gisent en silence (là) feuilles et fenêtres.

Notre cord' à linge coupe vacante la nuit versante.

Et pleurant le firmament en loques de lumière envoutante

⁸⁹ Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 60.

⁹⁰ Carson, *Decreation*, p. 7.

anges et rebus dérivent en appel au-delà notre vanne saisie.

Peut-être est-ce dans le dénudement de la réalité la plus quotidienne que l'on ressent la caducité d'un présent synchronique. N'est-ce pas à travers un temps ordinaire que je vis les rythmes à contretemps inassimilables au procès d'une totalité ? La pensée poétique de Carson, informée implicitement ou explicitement par la tâche de traduire, opère une « détotalisation⁹¹ » de l'esprit. Le retour à la perception intime d'une réalité quotidienne donne la mesure d'un présent délié mais intensivement orienté. Le paysage familier se dédouble d'une spéculation prosaïque pour faire transparaître le réel. « We keep coming back and coming back/ To the real », écrivait Wallace Stevens. « [*s*]traight to the word,/ Straight to the transfixing object, to the object/ At the exactest point at which it is itself,/ Transfixing by being purely what it is ». Ce retour sobre et dégrisé au réel procède par des détours, depuis l'intérieur d'une langue ou entre des langues, pour forger une voix singulière au présent. L'*ethos* poétique de Carson problématise la mise en scène d'un « je » au lieu de simplement chercher une expression individuelle de sentiments, de situations ou d'histoires pour se prononcer. La prise de parole réfléchit ce qui la porte en restant fidèle à l'événement extraordinaire et quotidien qui l'a vu naître. « *Our breath is like a desparate element/ That we must calm, the origin of a mother tongue/ With which to speak to her, the capable/ In the midst of foreignness, the syllable/ Of recognition, avowal, impassioned cry*⁹² », écrit Stevens.

⁹¹ Alain Badiou, « L'âge des poètes », dans Jacques Rancière (dir.), *La poétique des poètes : pourquoi les poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992, pp. 21-38.

⁹² Wallace Stevens, « An Ordinary Evening in New Haven », dans *The Palm at the End of the Mind*, New York, Vintage, 1990.

Dans *No Port Now*, l'énonciation poétique prend la tonalité d'une confession intime ancrée dans un contexte familial servant paradoxalement de scène imaginaire à une filiation tronquée. Qu'advient de la mort d'une mère ? D'une langue maternelle ? La vocation élevée du chant destiné à la communion spirituelle cède aux aveux vulnérables de la fragilité du lien de parenté. La voix origine de la demeure dans laquelle la narratrice aurait habité avec sa mère et qui désormais sera abandonnée puisqu'elle est vendue : « *we took an offer on the house.* ». Le quotidien acquiert une puissance de révélation sensible dans l'économie de mots que lui procure la forme du poème dont le registre tend davantage à l'ode qu'à l'épigramme. Cette révélation demeure par contre indissociable de la réalité profane du drame intime de la mort – passée ou imminente? – de la mère qui donne la cohérence thématique au cycle de poème dans lequel s'inscrit *No Port Now*. Une vérité se décline, certes, mais cette vérité ne précède en rien l'existence brute des choses du quotidien; les questions du temps, de la mort, voire du statut ontologique du réel – « *In the sum of the parts/ Where are the parts?* » – proviennent du lieu d'origine abandonné de la parole poétique, d'un renoncement à la propriété où se vivait l'intimité des locuteurs: *we took an offer on the house [...] Our empty clothesline [...] our still latched gate*. Le partage incertain de la parole qui s'énonce sur fond de l'abandon d'un héritage n'exprime pas, par contre, la nostalgie de l'unité perdue; elle anticipe sobrement le vide laissé par la perte d'un être aimé et montre le deuil pressenti dans le cadre d'une filiation menacée de disparaître. Le poème construit un lien dans la suspension momentanée de la mort auquel le souffle peine à donner un sens. *In the ancient struggle of breath against death, one more sleep given*. Il faut voir dans ce répit accordé à ce conflit immémorial, le geste même du poète en tant qu'il appréhende le passage de la vie à la mort en ayant le pouvoir de sauvegarder les pertes

occasionnées par le passage du temps. Un poète est une sorte de « charnière⁹³ » pour articuler le passage entre la mortalité et l'immortalité.

L'économie poétique de Carson part de faits ordinaires pour entretenir un lien intime avec leur événement dans le temps. Le poème de Carson contracte économie textuelle et économie du foyer pour projeter le présent d'un paysage dévasté, tendrement dévasté. L'attention aux détails ordinaires suspend la déchéance du passage du temps et permet ainsi de domestiquer le désir d'immortalité, une concentration qui ne vise rien de plus qu'apprendre à mourir, un apprentissage indissociable d'une attente. La métaphysique lyrique de Carson donne l'image d'un temps sortant de l'ordinaire, elle entame la pensée sensible d'une historicité contemporaine qui se rapproche davantage de l'*ethos* d'un Mandelstam, entre la tâche éthique de Schleiermacher et la piété de Rosenzweig. « *The poet's control of time is a power vested in negativity* » (105), écrit Carson. À l'instar de la traduction, ce contrôle consiste essentiellement à dire « non » à la mortalité afin de créer des liens à travers le temps. C'est à partir de cette négation élémentaire qu'il faut repenser la contemporanéité et le genre de survie que traduire initie, d'une génération à une autre.

La diachronie du poème lyrique vient dire la précarité d'un lien affectif, entre deux êtres aimés, privé désormais d'une propriété organique ou spirituelle. Les objets ordinaires, entre l'attente silencieuse d'êtres inanimés et la lamentation d'anges et de détritrus, marque la tension d'une appartenance anéantie. *Our empty clothesline cuts the sloping night*. Le « temps de détresse » (Heidegger) devient modestement la scène d'un drame familial, c'est-à-dire le vide laissé par la disparition d'un être cher. La corde à linge vide traverse le champ de vision et

⁹³ Carson, *Economy of the Unlost*, p. 40.

découpe le tout céleste de la nuit obscure. Au lieu d'une contemplation des espaces infinis, le poème de Carson évoque discrètement la double image négative d'une ligne vide coupant l'horizon du crépuscule. À la finitude solitaire d'un épanchement spirituel au milieu de « silences surhumains⁹⁴ », Carson oppose une attention à l'appel fugitif des vestiges d'une illumination distante : *And making their lament for a lost apparel of celestial light/ angels and detritus call out as they flow past our still latched gate.* « La tâche du poète, écrit-elle en écho à Kafka, est de conduire l'être humain isolé à travers la vie infinie, le contingent à travers la droiture [*the lawful*] ». Rebus angéliques, les écrits de Carson tracent des lignes de conduites dans un monde séculier, ils révèlent « les lois qui nous relient aux choses lumineuses [...] dont le temps est la loi primordiale⁹⁵. »

L'œuvre de Carson réinvestit une transcendance en restes, notamment à travers le procédé exemplaire de la tâche de traduire. D'où sa reprise des questions et des images que véhiculent les fragments lyriques de l'Antiquité et les textes bibliques. Cette reprise d'artefacts textuels de traditions inconciliables manifeste l'emprise qu'ils ont sur une pensée soucieuse du présent. Son écriture poétique conduit une transposition effective des temps pour provoquer l'esprit, elle crée l'effet d'une proximité distante avec une origine constamment à réécrire. La révélation de la réalité quotidienne passe par un retour à la puissance de nommer fixée dans

⁹⁴ Comparons l'opération de cette coupe d'horizon une idylle de Leopardi où l'évocation d'un simple paysage bucolique donne à voir et à penser « L'infini » : *Sempre caro mi fu quest'ermo colle,/ E questa siepe, che da tanta parte/ Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude./ Ma sedendo e mirando, interminati/ Spazi di là da quella, e sovrumani/ Silenzi, e profondissima quiete/ Io nel pensier mi fingo; ove per poco/ Il cor non si spaura.* » [Toujours cher me fut ce col solitaire,/ Et cette haie, qui de toute part/ prive l'horizon lointain de mon regard./ Or couché là contemplant, des espaces infinis/ par-delà d'elle, et des silences surhumains,/ et un calme abyssal / je me figure en pensée; où peu s'en faut/ pour que mon cœur flanche.] La haie coupe l'horizon infini mais, par le fait même, donne une forme sensible à ce qui demeure sans bornes. La nature se dédouble à travers le regard du poète pour penser l'infini, un infini pensé par retranchement.

⁹⁵ Anne Carson, *Plainwater : Essays and Poetry*, New York, Vintage, 2000, p. 12.

les artefacts archaïques, c'est-à-dire, ces inscriptions dotées d'une puissance génératrice. La contemporanéité poétique relève de cette attention scrupuleuse dont témoigne la tâche infinie de traduire.

Prenons sa traduction d'un fragment du poète grec Simonide de Céos portant sur le changement [*metastasis*], une dynamique inhérente à la temporalité de la traduction qu'il faut, plus fondamentalement, apprendre à mettre en œuvre pour surmonter la désorientation qu'entraîne inévitablement l'événement du changement, que celui soit violent ou imperceptible.

Being Man, you can't ever say what will happen tomorrow
nor, seeing a man prosper, how long it will last.
For Swift – not even of a longwinged fly
so! the change [*metastasis*]⁹⁶.

Y a-t-il quelque chose de plus quotidien que le devenir imperceptible du battement d'aile d'un insecte ? Pourtant, la puissance de la métaphore en fait la matière d'une pensée sur le devenir incertain de l'être humain, sur l'impermanence des choses. Les anciens rhétoriciens voyaient dans la métaphore une manière d'éclairer ou mettre en relief ce que nous voulons faire comprendre mais que les propriétés des mots ne permettent pas. En les détournant de ce qu'ils communiquent habituellement, la métaphore fait un usage impropre des mots pour construire

⁹⁶ Carson, *Economy of the Unlost*, p. .Voici, pour comparer, la traduction proposée par un classiciste qui fait autorité en langue anglaise : *As you are mortal, don't ever affirm what tomorrow will bring, / or how long the man that you see in good fortune will keep it: / not even the wing-spreading house-fly / changes perch so fast.* M.L. West (dir.), *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 162.

un rapport réel. Or cette expropriation n'implique pas nécessairement une appropriation; la métaphore, au contraire, nierait la propriété de la langue en libérant temporairement le sens d'une signification propre. Pour Cicéron, il s'agissait d'un emprunt pour produire un effet de sens, une manière de combler une lacune de la langue et émouvoir la pensée de l'auditeur : les « métaphores [*trahationes*] sont des espèces d'emprunts, grâce auxquels nous prenons ailleurs ce qui nous manque⁹⁷ ». Carson prend constamment ailleurs ce qui manque pour faire comprendre quelque chose. Peut-être la traduction du poème de Simonide nous apprend-elle quelque chose sur la métaphysique de la métaphore pour dire le changement auquel un être mortel est soumis. Au-delà d'une simple lamentation sur l'impermanence, Carson ne pose-t-elle pas la question, à la fois plus simple mais plus complexe : « La traduction, qu'est-ce que ça change ? ».

Retournons à la traduction de Simonide. Le déploiement du temps expose l'être humain à l'incertitude. Si le changement [*metastasis*] expose la possibilité de la perte et de l'adversité, il provoque également un désir de prendre acte de l'incertitude qu'elle fait naître. Lorsqu'il y a changement il y a perte, mais la poétique consiste justement à recueillir les traces du changement, d'attester de cette perte à travers une construction langagière dotée d'une certaine durabilité. Carson suggère en ce sens que le poète relie un avant et un après, fabrique des passages par lesquels dire le changement : « *Change means loss but a poet can defy it, holding both sides of the moment together*⁹⁸ ». Maintenir les deux versants de l'instant ensemble, n'est-ce pas la quête que formule l'idée de traduction, celle visant à mettre en relation des temps inconciliables ? Le dire poétique, dans la recreation d'un poème lyrique, tend à suspendre le

⁹⁷ Cicéron, *De l'orateur* [III, 38 :155], édition bilingue, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, 1930, p. 61.

⁹⁸ Carson, *Economy of the Unlost*, p. 109.

mouvement du temps pour nier, momentanément, la fuite vers la mort, pour mettre en scène la transcendance de la mort : « *I heard a Fly buzz – when I died –* » (Emily Dickinson, fragment 591). Dans la réécriture poétique inhérente à la traduction, un va-et-vient incessant dans le temps inscrit une adhésion impossible au présent : « *his logos ranges forward and backward in time and the rest of us stand, lodged in our partial view of reality, eyes fixed on the moment we call ‘present’* » (105). En interprétant l’œuvre du changement face auquel une impuissance est ressentie, la poïétique du traduire annule l’événement de la déchéance qu’il engendre.

On retrouve dans les traités de Quintilien le rapport intime reliant métaphore et traduction, l’arrière fond rhétorique que ces deux opérations partagent et d’où je suis parti. Le mot latin *translatio* est traduit par le mot métaphore : « [...] la métaphore a été imaginée surtout pour émouvoir les esprits, pour donner du relief aux choses et nous les rendre sensibles⁹⁹ ». Sur le plan de l’histoire littéraire, la traduction joue le même rôle : trafiquer les figures de l’histoire pour que leur déploiement puisse émouvoir et provoquer l’esprit. Le fait littéraire véhicule la possibilité d’une « transposition des temps » [*tralatío temporum*], elle permet d’imaginer « pas seulement ce qui s’est passé ou se passe, mais ce qui se passera ou aurait pu se passer ». Les Anciens, écrit Quintilien, dénommaient cette transposition de temps « *metastasis* » (181).

La modernité du problème de la traduction – et de l’intraduisible – tient à ce qu’il met en scène pour la pensée la contingence d’un monde séculier au sein duquel l’incertitude et le changement ne peuvent plus être exclusivement expliqués par la persistance de la transcendance religieuse mais doivent être interprétés à l’aune d’une hétéronomie immanente

⁹⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1933, p. 229.

de l'histoire littéraire. La tâche de traduire a pour fin une pensée de la finitude à laquelle expose le changement. Pour Carson, cette tâche implique une disposition temporelle singulière, une manière de fixer le présent en faisant intervenir des inscriptions contingentes d'un passé archaïque. Traduire, sous sa conduite, consiste à archaïser le présent, à signaler ce qu'il y a d'archaïque dans le déploiement historique du présent et ainsi imaginer *pas seulement ce qui s'est passé ou se passe, mais ce qui se passera ou aurait pu se passer*.

Dans ses réflexions sur ce qu'est le contemporain, Giorgio Agamben suggère que « seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain¹⁰⁰ ». L'écriture de Carson exemplifie une telle perception, faisant de la traduction un procédé compositionnel où se manifeste une contemporanéité d'ordre littéraire, une dia-chronie de l'interpolation.

¹⁰⁰ Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », p. 28.

CHAPITRE 3

– Infidélité divine, reproduction profane –

[N]ous voyons que presque tous substituent à la parole de Dieu leurs propres inventions et s'appliquent uniquement sous le couvert de la religion à obliger les autres à penser comme eux. Nous voyons, dis-je, les théologiens inquiets pour la plupart du moyen de tirer des livres sacrés, en leur faisant violence, leurs propres inventions et leurs jugements arbitraires et de les abriter sous l'autorité divine; en aucune matière ils agissent avec moins de scrupule et plus de témérité que dans l'interprétation de l'Écriture, c'est-à-dire de la pensée de l'Esprit-Saint.¹⁰¹

Baruch Spinoza

Le poète traducteur Hölderlin considérait que traduire incarnait une «une gymnastique spirituelle salutaire¹⁰²». Art de vivre, cette pratique de lecture et d'écriture engage un travail sur soi, elle mène dans certains cas à une forme de conversion spirituelle, un retournement affectant également la manière de se rapporter à son propre temps puisqu'elle naît d'une attention à un artefact textuel du passé, à une inscription archaïque dans le cas des Écritures sacrées. Spinoza rappelle que le caractère sacré d'un texte repose sur la croyance partagée qu'il véhicule une vérité anhistorique – la parole divine – mais que la distance qui nous en sépare ne fait que s'accroître avec le temps. On y a accès sous une forme dérivée et cet accès exige un acte d'interprétation fondé sur l'entendement humain, la *lumen naturale*. Il

¹⁰¹ Baruch Spinoza, *Traité théologico-politique*, trad. Charles Appuhn, Paris, Flammarion, 1965, p. 137.

¹⁰² Cité dans David Constantine, *Hölderlin's Sophokles*, Northumberland, 2001, p. 7.

exhorte à agir avec scrupule lorsque vient le temps d'interpréter; le retour à la textualité de la langue hébraïque incarnerait un tel scrupule tandis que « l'invention humaine » serait l'apanage des travaux de vulgarisation d'une minorité de théologiens représentant l'autorité d'institutions religieuses visant à renforcer le pouvoir d'un système de croyances et de pratiques dominant. Or, si traduire c'est inévitablement interpréter, recréer un texte dans un idiome différent implique également une part d'invention humaine. Une traduction peut-elle se faire de manière scrupuleuse même si elle entraîne par défaut une adultération des textes traduits ? La poïétique du traduire ne peut-elle pas exercer une forme de vie scrupuleuse en renouvelant l'archaïsme d'un texte quitte à ce qu'elle ne soit pas reconnue par l'autorité interprétative ?

Traduire, dépendamment de la stratégie employée, peut exercer un pouvoir d'institution visant à consolider une tradition ou tendre à dépasser les contraintes d'une autorité interprétative qui la détermine. Selon cette deuxième voie, la transformation critique des artefacts textuels sur lesquels est fondée une institution religieuse initie également, dans certains cas, une métamorphose de soi qui affecte l'interprétation des valeurs, croyances et représentations sur lesquelles reposent les habitudes communes. Si l'Écriture a été une source importante de principes, d'enseignements et de règles de vie consigner dans une doctrine d'invention humaine, les conditions de sa survie dans le temps – les modalités de sa transmission – portent le germe de sa dissolution et de son renouvellement. Quand à-propos, la traduction initie d'autres formes de vie en créant une distance au sein de l'institution, l'interprétation qu'elle implique est susceptible d'en contester les fondements mais aussi de jeter paradoxalement par le même geste les bases textuelles d'une tradition à venir. L'exercice de traduire a cette capacité de détourner la doctrine et de perturber le sens commun, de réinterpréter les interprétations offrant un ancrage aux normes comportementales.

Il importe de cerner certaines prémisses historiques de la dimension éthique qui sous-tend l'économie culturelle de la traduction afin de redécouvrir dans cette pratique littéraire un modèle de négociation des assises institutionnelles qui fixent et maintiennent le sens de la production du savoir. Dans une perspective éthique, ce mode de vie peut nous aider à trouver une issue aux conventions, croyances et valeurs transmises et structurées par une institution – religieuse ou laïque – inspirant davantage la désillusion et la méfiance. Face à cette désillusion, traduire prête une attention aux langues et à leurs inscriptions pour frayer un passage entre l'orgueil de la rupture et l'humilité de la continuité d'une institution partagée malgré l'incompréhension et la censure auxquelles elle expose en raison du caractère anachronique de la pensée qu'elle déploie.

Dans la tradition judéo-chrétienne, le problème de la traduction a donné lieu à des polémiques historiques autour de l'autorité des inventions humaines dont parlait Spinoza et laquelle on associe communément la religion. La construction de structures affectives et intelligibles mondaines adaptées aux exigences divines transmises par l'Écriture aura été la scène d'une confrontation entre l'affranchissement de la pensée et les arguments d'autorité concernant l'usage de la littérature. Ce qui se joue dans la problématique de la traduction de certains textes hégémoniques comme les écrits sacrés, c'est le pouvoir d'imaginer et de se conduire en questionnant la gestion – et la reproduction – d'un certain rapport scripturaire à la transcendance.

Mettre en ordre la totalité des temps

L'économie dont il a été souvent question jusqu'à présent était un concept central dans la littérature patristique à l'époque de la construction de l'Église chrétienne. Selon Marie-José Mondzain, l'*oikonomia* désigne l'architecture conceptuelle ayant fondé le pouvoir temporel de cette institution religieuse. L'étude sémantique qu'elle propose démontre à la fois la polysémie du terme, le rôle qu'il a joué lors de la crise de l'iconoclasme du 9^{ème} siècle et comment il en est venu à désigner, plus généralement, la « transfiguration de l'histoire¹⁰³ ». Il a été la pierre angulaire d'un discours de légitimation de l'autorité ecclésiale, désignant la gestion de la foi, de la croyance et des instances matérielles sur lesquelles le rapport à la transcendance divine devait reposer. Dans les écrits néotestamentaires et les écrits doctrinaux byzantins ultérieurs, *oikonomia* rassemble les transactions de l'institution ecclésiale visant à structurer les rapports au divin.

Tout en demeurant un « intraduisible » provenant du monde hellénique, une fois transposé dans le cadre d'intelligibilité du christianisme le mot *oikonomia* ne désigne plus strictement la gestion et l'administration des biens du foyer. Le caractère local et familial de ce terme dans l'antiquité grecque fait l'objet d'un glissement sémantique lui conférant un statut universel. Comme l'écrit Mondzain, l'*oikos* domestique prend une tournure cosmologique dans les écrits de Paul et des autres qui travailleront à l'institution d'un dispositif de visibilité pour asseoir le pouvoir d'une transcendance invisible : « l'*oikonomia* est le modèle de toute adaptation de la gestion humaine au plan providentiel, le concept opérateur qui met en relation les

¹⁰³ Marie-Josée Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 15.

exigences spirituelles avec l'exercice du pouvoir temporel¹⁰⁴ ». Autrement dit, l'économie ordonne une série de discours et de pratiques pour supporter matériellement une visée universelle. Puisqu'elle distribue des vérités en tenant compte des situations historiques, son efficacité dépend donc des stratégies rhétoriques mises en œuvre pour parvenir à une adaptation de la révélation suscitant une adhésion minimale sans laquelle son sens ne saurait s'imposer.

Lisons un passage des écrits pauliniens que plusieurs exégètes prennent comme exemple pour définir le sens de l'*oikonomia* :

il [Dieu] nous a fait connaître le mystère de sa volonté/ selon son bien vouloir préalablement décidé en lui/ pour *mettre en ordre* la totalité des temps/ en lui/ tout récapituler dans le Christ/ du ciel et de la terre » (Ep :1; 9-10, trad. Cadiot).

Le personnage du christ incarne le modèle absolu du rapport entre les choses humaines et le divin, c'est la figure exemplaire des instances de médiation matérielles assurant l'administration de la volonté divine dans le monde. La distribution des biens spirituels procède de la forme de vie mise en scène par la figure du christ qui deviendra, avec le développement de la religion institutionnelle, les pratiques et les mécanismes déployant – dans le sens d'un dispositif – l'ordonnement des temps sur le plan englobant de la providence¹⁰⁵. L'économie de ces lieux et discours, gestes codés et rituels, dispose du pouvoir de mettre en ordre les temps en les rapportant à un tout unifié. Un peu plus loin dans la *Lettre aux Éphésiens*, en tant qu'intercesseur entre le divin et l'humain, Paul se met en scène à l'image du christ dont

¹⁰⁴ Marie-Josée Mondzain, « *Oikonomia* », dans Cassin (dir.), *Le vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, p. 874.

¹⁰⁵ Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poche, 2007, pp. 21-25.

il se proclame le porte parole, l'envoyé ayant répondu à l'appel de Dieu pour rendre manifeste ce qui résiste à la connaissance mais dont nous pouvons montrer le mystère :

À moi, le moindre de tous les consacrés,/ cette grâce a été donnée d'annoncer aux goîms l'insondable richesse du messie,/ et de *mettre en lumière l'économie du mystère caché* depuis les ères en Elohîms qui a tout créé./ Cela pour que soit pénétrée maintenant, grâce à la communauté, par les principautés et les pouvoirs dans les ciels, la sagesse multiforme d'Elohîms/ selon le dessein qu'il a formé de toute pérennité dans le messie Ieshoua, notre Adôn,/ en qui nous avons la liberté et l'accès confiant, par adhérence à lui. (Ep : 3; 8-12, trad. Chouraqui)

L'*oikonomia* du monde visible doit conduire à rendre manifeste l'ordre divin invisible mais en s'adaptant aux circonstances de la réalité temporelle où intervient son mystère. Le discours de l'économie concernait particulièrement le statut de l'icône dans le cadre de l'organisation et de la propagation de la foi chrétienne, il supposait l'impossibilité d'administrer le sens ultime du monde humain au sein d'une collectivité d'hommes et de femmes sans l'intermédiaire d'une image concrète, visible, voire palpable. L'économie réalise l'articulation persuasive d'une visibilité énigmatique (icône) et d'une invisibilité mystérieuse (image) de manière à générer un attachement et à inspirer la dévotion sans que cette médiation mène à l'idolâtrie. En effet, comment suivre le modèle divin si l'on ne dispose pas du pouvoir de se le représenter ?

La gestion de ce pouvoir de distribution (*dispensatio* ou *dispositio* dans les traductions latine du mot « économie ») des rapports entre le spirituel et le temporel désigne le champs auquel participe l'acte de traduire. Traduire engage dans cette troisième voie entre le respect rigoureux de la loi (l'acribie) et sa transgression infidèle : « l'économie est la solution de

discontinuité, l'art de la flexibilité éclairée¹⁰⁶ ». Tout se joue donc dans la manière d'opérer cette solution de discontinuité, de faire usage du pouvoir de la figuration langagière et de l'ordonnement des mots de manière à habiter le monde dans une proximité distante de Dieu. On retrouve dans le dispositif de la traduction une tâche visant à mettre en œuvre une disjonction entre la temporalité terrestre où l'être humain tend vers la mort et le temps divin où se manifeste une promesse d'immortalité. Donc la dimension « économique » du traduire relève du transfert vertical (ou intensif) entre le domaine transcendant et le domaine littéraire et du transfert horizontal (ou extensif) de la textualité littéraire d'une inscription langagière à l'autre. En tant que pratique, la traduction incarne une stratégie non négligeable qui agit au fondement de la structure théologico-politique de l'Église : les sources scripturaires. C'est au niveau de la distribution littéraire de l'ouvrage sur lequel se fonde l'autorité de l'institution religieuse qu'opère cette tâche économique de premier plan. Cette dépense verbale, syntaxique, grammaticale et figurale donne lieu à un entretien énigmatique avec Dieu depuis l'histoire de ses manifestations textuelles. La survie d'une de l'institution dans laquelle elle s'inscrit en dépend tandis que celle-ci a tout autant intérêt à circonscrire la perturbation qu'elle peut provoquer.

Les débats autour de la fabrication d'images dans la transmission de la foi chrétienne, d'icônes de formes différentes produites et reproduites sur différents supports, ont été fort nombreux en comparaison avec les discussions relatives au problème économique que présente la traduction de textes sacrés. Cela peut s'expliquer en partie par le haut taux d'analphabétisme dans l'antiquité tardive et que la traduction était l'apanage d'une minorité

¹⁰⁶ Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, p. 15. Toute la ruse de cette voie médiane du discours de l'incarnation ordonnée par les iconophiles consiste à faire en sorte que la « rupture avec la loi peut être interprétée comme son accomplissement même » (29).

dotée d'une compétence écrite et des outils – c'est-à-dire des références littéraires – nécessaires pour oser réviser les textes faisant autorité ou rédiger de nouvelles versions des écrits sacrés. Cependant, l'enjeu crucial de la traduction a notamment été débattu dans la correspondance de Jérôme et d'Augustin, une curieuse conversation en différé constituée d'une série de lettres croisées. Cet échange épistolaire expose clairement le caractère problématique d'une articulation de la fidélité spirituelle basée sur un artefact textuel attestant d'une relation particulière au transcendant à un programme d'organisation collective universelle accompli à travers une structure institutionnelle. Le problème de la traduction met en scène, dans ce dialogue écrit, la tension entre l'universalité projetée par la transmission d'un message se voulant indépendant d'une communauté particulière, voire de la matérialité d'une langue culturelle spécifique (l'hébreu de l'Ancien Testament), et une fidélité historique à l'inscription de la parole sous une forme écrite. L'orthodoxie du discours ecclésiastique (institutionnel) ne correspond pas à l'orthodoxie à la lettre de l'Écriture. Dans le contexte de l'Église de Rome au tournant du 4^{ème} siècle, la nouvelle traduction de Jérôme constitue un événement dont les effets, à défaut d'être immédiats, seront considérables sur la longue durée.

Ne pas périmer, rendre public

Traduire dérange au sein d'une institution fondée sur un artefact textuel. Une anecdote transmise dans une des lettres d'Augustin d'Hippone à Jérôme en atteste¹⁰⁷. Suite à une lecture d'un passage des écrits de Jonah nouvellement traduits par Jérôme lors d'un rassemblement de

¹⁰⁷ Il s'agit de la lettre 71 d'Augustin telle que répertoriée dans l'ouvrage auquel je me référerai pour traiter du débat épistolaire des deux hommes. Jérôme et Augustin d'Hippone, *Lettres croisées de Jérôme et Augustin*, traduction et présentation de Carole Fry, Paris, Belles Lettres et Éditions J.-P. Migne, 2010.

la communauté chrétienne de Tripoli, un évêque aurait perdu la plupart de ses fidèles décontenancés par les mots entendus. Ces mots qui ne sont plus ceux qu'ils avaient écoutés et récités, appris et partagés entre eux, comment ne pas s'en méfier? Comment ne pas se sentir désorienté quand ce qui habituellement offre un cadre de référence fixe, des repères connus et intériorisés avec le temps, apparaît sous une forme altérée. Cette perturbation suspend la reconnaissance de l'autorité de l'assemblée et l'identification à ce qu'elle représente. L'ouvrage controversé de Jérôme n'aura pas eu un impact immédiat sur la doctrine ou l'enseignement du christianisme, il aura entraîné, au contraire, son exclusion de la « dispensation » du rapport entre le divin et l'humain.

Initialement, Jérôme a entrepris ses traductions pour le compte du Pape Damasus à Rome, il poursuivra son travail dans un monastère reclus de la région de Bethléem après qu'il ait été contraint à l'exil sous les pressions du pouvoir ecclésial de la capitale en 385. Si ses révisions latines des évangiles et de certains psaumes de la *vetus latina* à partir de la Septante furent en partie reconnues et adoptées par les autorités, il faudra plusieurs siècles pour que sa réécriture des livres de l'Ancien Testament soit graduellement admise dans la sélection du corpus canonique de l'Église catholique. Son interprétation hétérodoxe des écrits bibliques, animée par une orthodoxie de la lettre de ces artefacts textuels, viendra un jour consolider l'hégémonie d'une religion fondée sur la langue latine et contribuer au façonnement du vocabulaire des langues vernaculaires qui en émergeront.

Les griefs d'Augustin adressés à Jérôme au cours de ses nouvelles traductions se trouvent principalement dans les lettres 28, 71 et 82. Ils exposent un différend entre deux formes d'ascétisme qui sous-entendent des postures particulières face à l'autorité (linguistique

et interprétative) d'un texte, l'une privilégiant l'investissement actif d'un artefact écrit en renonçant au monde (l'érémisme de Jérôme) et l'autre encourageant l'invisibilité du travail de traduction par une sujétion volontaire à un programme institutionnel qui renforce la tradition (le cénobitisme d'Augustin)¹⁰⁸. En effet, les problèmes méthodologiques ou déontologiques de la pratique et de la théorie de la traduction sont indissociables d'une posture ascétique, d'une disposition particulière qui implique un « *ethos* » car traduire incarne, dans un rapport double à la textualité et à sa transformation dans le temps, une attitude face au présent. Traduire, en tant qu'exercice inactuel, est un mode d'inscription dans le temps ayant le potentiel de dérégler l'ordre et le sens de signifiants dont des instances structurelles se portent garant. C'est une disposition affective et intellectuelle susceptible de déstabiliser l'administration littéraire (l'histoire) d'un patrimoine religieux, de créer une distance au sein de l'institution dont les structures assurent la légitimité d'une production de sens. Cela revient – chez Jérôme ou William Tyndale, par exemple – à défendre la possibilité d'être incompris en s'adressant, dans une posture d'attente et d'attention, à cet « interlocuteur providentiel » dont parlait Mandelstam.

Selon l'évêque d'Hippone, les stratégies employées par Jérôme contredisent les habitudes de la communauté ecclésiale et forcent à renoncer à l'autorité de la littérature grecque dans un souci de fidélité revendiqué par le traducteur. Or cette fidélité à l'inscription matérielle de la parole divine n'est pas reconnue par l'économie cléricale. La manière dont traduit Jérôme – qu'il décrira explicitement dans sa *Lettre 57 ad Pammachium de optimo genere interpretandi* (395-396) – ferait en sorte que certains passages bibliques divergent radicalement

¹⁰⁸ Douglas Robinson, « The Ascetic Foundations of Western Translatology : Jerome and Augustin », *Translation and Literature*, vol. 1, 1992, p. 3-25.

de la traduction « à laquelle les esprits et la mémoire de l'assemblée s'étaient habituée et que les générations successives avaient remâchée¹⁰⁹ ». La ferveur philologique de Jérôme, selon Augustin, aurait été plus profitable si elle s'était appliquée, dans un dessein pastoral et doctrinal, à établir une version latine cohérente et unifiée de la Septante qui faisait défaut à cette époque. Chacun de ses arguments tente de circonvenir l'érudition et le labeur de Jérôme au profit d'une tradition et d'un certain canon, l'évêque accuse ainsi implicitement son correspondant d'invoquer, entre les lignes, une autre autorité que l'Église ne reconnaît pas. Le mot d'ordre : minimiser le scandale en véhiculant de façon transparente le contenu de vérité des Écritures en suivant l'exemple des traducteurs de la Septante dont l'inspiration divine avait été reconnue.

Face à aux requêtes fraternelles et amicales d'Augustin, Jérôme se montre intransigeant et polémique à lumière du ton et du style de ses réponses. Il fait davantage preuve d'un désir de contester l'autorité incarnée en la personne de son correspondant en choisissant, par le truchement des ressources de l'exégèse philologique, d'autres interlocuteurs ayant transmis le verbe divin – Origène et son *hexapla*, en tout premier lieu. Or ce choix exégétique et cette posture face aux Anciens médiatisée par un amour des lettres – une philologie – n'ont rien d'hérétique aux yeux de Jérôme. Au contraire, elles attestent d'une filiation autre, fondée sur la matérialité grammaticale, lexicale et métrique, au lieu d'un recours à aux arguments d'autorité d'herméneutes contemporains intéressés à transmettre un sens approprié¹¹⁰. Dans le désert où il travaille dans le dépouillement rigoureux que son éthique de vie exige, au sein d'une

¹⁰⁹ « Lettre 57 » de Jérôme dans *Lettres croisées*, p. 111.

¹¹⁰ Geoffrey Galt Harpham note à ce sujet : « *conceiving of himself as a direct or primary imitation of Christ, the Eremite actually stands in the position of the transcription of the spoken Word. [...] he placed himself in direct relation, if it can be called that, to the Mediator* ». Cité dans Robinson, « The Ascetic Foundations of Western Translatology : Jerome and Augustin », p. 12.

communauté exclue des affaires humaines de la capitale, le traducteur de ce qui deviendra la Vulgate ne pense pas agir comme adultérateur des textes. Tout au contraire, il prétend à une « intégrité¹¹¹ » [*integritas*] exemplaire, une attitude où se recoupe fidélité à l'esprit des paroles divines et le désir de préserver l'intégralité des artefacts littéraires dépositaires de ce rapport à la transcendance. Selon Jérôme, cette intégrité n'appelle pas une transparence absolue du traducteur :

Et puis moi, j'ai moins essayé de ne pas périmier ces choses si anciennes que j'ai corrigées puis traduites du grec en latin pour ceux de ma langue, que de rendre publics ces documents [*testimonia*] que les juifs ont négligé ou corrompus, afin que les nôtres sachent ce que la vérité hébraïque recèle. (213)

L'exercice de cette intégrité passe donc par une piété matérialiste, un respect de la dimension historique des signifiants et de la littéralité des textes sacrés afin qu'ils ne deviennent pas hors d'usage. De plus, cette restitution de la vérité de l'hébreu doit s'accompagner, pour Jérôme, d'une restitution publique de l'écrit latin pour attester, de nouveau, du rapport entre un ensemble de peuples (l'Assemblée universelle chrétienne) et Dieu. En n'étant pas reconnu par l'autorité institutionnelle incarnée en la personne d'Augustin, l'ouvrage de Jérôme revendique l'autorité des artefacts textuels du passé au risque de devoir renoncer à sa diffusion dans les lieux publics administrés par les offices religieux. Le cœur de la polémique porte avant tout sur cette restitution publique qu'Augustin juge problématique. En faisant ressortir l'étrangeté de l'Écriture par un retour à ses itérations archaïques, la (re)traduction latine de la Bible perturbe le sens commun que l'autorité interprétative du christianisme cherche à cultiver et à maintenir.

¹¹¹ « Lettre 112 » de Jérôme dans *Lettres croisées*, p. 214.

Pour cette raison, malgré la sagesse lettrée dont pouvait faire preuve Jérôme, il fut néanmoins déclaré hérétique par plusieurs.

À la fin de sa réponse très élaborée à Augustin, Jérôme témoigne d'une modestie à l'arrogance à peine dissimulée : « Il me suffit à moi de chuchoter en compagnie d'un pauvre petit auditeur ou lecteur dans un pauvre petit coin de mon monastère » (213). Ironie de l'histoire, le texte chuchoté sera un jour récité sur toutes les tribunes du monde occidental, il deviendra la source d'autorité de la religion chrétienne à l'époque où le latin sera à la fois une langue œcuménique *et* une langue morte – c'est-à-dire lue, étudiée et maîtrisée par une minorité. Sa traduction incarnera le support spirituel de l'Église romaine catholique à partir du Moyen Âge, l'assise textuelle conférant la légitimité à l'économie du christianisme occidental. Peut-être fallait-il, en définitive, que la traduction de Jérôme soit devenue archaïque pour qu'elle puisse bénéficier d'une reconnaissance institutionnelle et exercer un tel pouvoir dans l'espace public.

En tant que point d'appui perceptible ou imperceptible d'une dispensation de la vérité portée par l'écriture, l'économie littéraire de la traduction, d'une langue à une autre, d'un monde à un autre, comporte un geste d'appropriation, affirmé ou nié, qui actualise l'imprévisibilité des ressources imaginaires que la tradition qu'elle véhicule. Le dénouement de cette imprévisibilité dépend de la manière de se conduire face à aliénation de la chose littéraire et des manœuvres de l'institution qui cherchent à en dispenser les potentialités. La tâche critique de traduire tend à expérimenter la séparation et la réconciliation de mondes différents, d'horizons de sens incommensurables. Elle revient au langage à partir du langage pour se mesurer aux contingences culturelles dans la présentation de la réalité. Comme le souligne

Levinas : « au langage il faut que le philosophe revienne pour traduire – ne fût-ce qu'en les trahissant – le pur et l'indicible¹¹² ». On remarque ainsi l'intimité entre le pouvoir symbolique de nommer et l'inatteignable juste mesure d'une traduction. Puisqu'il faut constamment y revenir, avec les techniques et les documents offerts à un moment particulier de l'histoire, l'impropriété radicale de cette économie littéraire se manifeste par-delà les appropriations qu'elle réalise.

Plus qu'un mode de vie auquel des traducteurs comme Jérôme se sont livrés en guise d'exercice d'élévation spirituelle par la médiation d'un travail attentif de lecture et d'écriture, au-delà de l'ascétisme du traducteur érudit interpellé « par la voix du désert » et la volonté d'une gloire posthume¹¹³, traduire rend manifeste la possibilité d'une résistance renouvelée à la propriété d'une langue. C'est exposer un différend persistant, en germe, dans la culture de valeurs, de croyances et d'intérêts sous la gouverne de régimes théologiques et politiques qui veulent imposer une structure mondaine dont la prétention universelle se veut à l'image de la transcendance divine. Cela exige ce que Hölderlin a nommé, au moment de traduire *Œdipe-tyran* et *Antigone* de Sophocle, une certaine « infidélité divine¹¹⁴ » [*göttliche Untreue*] que rend possible un souci de la littéralité du texte traduit. Peu importe la méthode employée, pour être « salutaire », la gymnastique spirituelle doit témoigner, d'une infidélité divine. Infidélité à une structure de sens immanente pour mener l'expérience d'une transcendance dont traduire représente la figure.

¹¹² Emmanuel Levinas, « Sans-identité », dans *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, coll. « Livre de poche », p. 106.

¹¹³ Andrew Cain, *The letters of Jerome : Asceticism, Biblical Exegesis, and the Construction of Christian Authority in Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

¹¹⁴ Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe. Remarques sur Antigone*, trad. François Fédier, Paris, Union Générale des Éditions, 1965, p.65.

Le développement de l'imprimerie à l'aube de la modernité bouleversera radicalement l'économie littéraire et transformera ce que c'est qu'être divinement infidèle. En tant que facteur déterminant du mouvement de la Réforme en occident, la traduction participera d'une autre manière au frayage d'un passage entre le domaine religieux et le domaine profane. Au moment où la reproduction technique de l'écrit engendre une nouvelle textualité, un nouvel *ethos* s'impose à mesure qu'émerge une conscience de la portée extensive de l'acte de traduire. Le traducteur incarnera, à l'aube de la modernité, un protagoniste de l'histoire littéraire participant consciemment à son déploiement en rejetant l'autorité des institutions traditionnelles du christianisme.

Hérésie vernaculaire de l'imprimerie

*If the development of print-as-commodity is the key to the generation of wholly new ideas of simultaneity, still, we are simply at the point where communities of the type 'horizontal-secular-transverse-time' become possible*¹¹⁵.

Benedict Anderson

Comment le *Livre de Daniel* dans la langue d'une « mère à la maison » (Luther) ou d'un « pousseur de charrette » (Tyndale) peut-il faire trembler le siège de Saint-Pierre à Rome ? Par la force extensive de la *translatio* dont l'archétype demeure la Bible de Luther, un texte fondamental dans la conception même de l'idée de nation allemande et le modèle d'une économie culturelle qui recoupe trois « agents de changement » principaux : les traducteurs,

¹¹⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, New York, Verso, 1991, p. 37.

les imprimeurs et les distributeurs¹¹⁶. Il y avait des conditions de possibilité matérielles d'un retour collectif au texte biblique et, par conséquent, à la révolte sociale du mouvement protestant. L'art de traduire assure la continuité d'un contenu spirituel tout en produisant une rupture dans la manière de le distribuer et de le mettre en scène. C'est une affaire d'économie littéraire qui porte en germe la subversion, littéralement la possibilité de détourner un texte en modifiant sa structure de médiation et, par le fait même, de remettre en question les instances traditionnelles de production de savoir qui en relève. On peut dire que la version luthérienne des écrits bibliques a déstabilisé l'autorité ecclésiale, qu'elle a motivé en partie la décision du Concile de Trente (1546) de conserver la version médiévale de la Bible pour garder le contrôle du dogme chrétien. Cette attention à la « mère de la maison » dans la transmission des écritures sacrées témoigne de la formation d'un nouvel espace de visibilité d'un discours social : le foyer discursif du vernaculaire. Au 16^{ème} siècle, l'agencement de la traduction et de l'imprimerie compose un processus immanent contribuant à l'essor d'une forme de publicité qui décentralise le pouvoir de l'économie traditionnelle des autorités religieuses. Il y a passage d'un respect des normes fixées par la Vulgate de Jérôme à une attention aux conditions de la femme du foyer; un déplacement du livre sacré, de l'autel de l'église à la table du logis.

Traduire participe de la diffusion de l'écrit et, en tant que mode extensif de transmission, d'une série de pratiques sociales et de techniques qui déterminent la constitution et la réception d'une tradition. À l'aube de la modernité, la traduction est un vecteur central de l'émergence de cette communauté de type « horizontal-séculier de temps transversal » décrite par Benedict Anderson, elle transforme l'enseignement et l'apprentissage d'idées, de valeurs et de référents légués par le passé. Les traductions se multiplient de manière exponentielle, l'essor

¹¹⁶ Elisabeth L. Einsenstein, *La révolution de l'imprimé. À l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Hachette, 1991, p. 186.

du dispositif de l'imprimerie engendre une augmentation de traductions vernaculaires et facilitent grandement l'accessibilité de ces textes. Or la traduction imprimée déploie ce mouvement extensif en deux sens qui ne sont pas complémentaires pour autant : une extension exogène et endogène.

L'extension exogène concerne la circulation efficace de produits culturels, un mouvement allant du centre vers la périphérie sur les bases d'une solidarité communicationnelle. Les réseaux informels de distributeurs des textes imprimés incarnent une « troisième force » n'étant ni sous la tutelle d'une institution religieuse ni sous la tutelle d'une institution politique, ils inspirent un nouvel *ethos* modelé sur l'accessibilité universelle du médium écrit, un *ethos* « cosmopolite, œcuménique et tolérant sans être nécessairement profane, incroyant ou protestant » (216). À l'opposé, l'extension endogène de la traduction vernaculaire – la Bible de Luther et éventuellement la King James composée à partir de la version Tyndale, par exemple – catalyse une identité nationale particulière par le façonnement d'un idiome vulgaire qu'elle permet. Il y a donc une tension dans la force extensive de la *translatio*, entre la diffusion transfrontalière facilitant des solidarités décentralisées et le renforcement des frontières linguistiques d'idiomes particuliers encourageant un patriotisme chauvin et l'obéissance à une autorité politique centralisée.

L'économie extensive de la *translatio* à l'aube de la modernité européenne redéfinit à un tel point le contexte culturel et le rapport au savoir qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que « ce sont les traductions en tant que telles qui sont devenues les nouvelles *auctoritates*¹¹⁷ ». La diffusion et la lecture des (re)traductions – d'écrits sacrés et laïcs – représentent des facteurs

¹¹⁷ Berman, *Jacques Amiot, traducteur français*, p. 76.

déterminants dans le développement d'une compétence écrite; l'exercice de traduire informe la vie intellectuelle et l'imaginaire social en cultivant un usage linguistique vivant façonné par des idiomes différents. Traduire au seuil de la modernité consiste principalement à assurer la transmission diachronique et la diffusion synchronique d'œuvres (principalement écrites en grec et en latin), une pratique concomitante à l'institution de langues vernaculaires qui donneront un support matériel à l'idée de nation. Le choix de ce qu'il faut traduire à cette époque, que ce soit les écritures sacrées ou les lettres classiques, est indissociable d'une volonté de vulgarisation s'inscrivant à l'intérieur du projet d'autonomisation de circonscriptions politiques et d'un procès d'institutions jugées oppressives.

La polémique entre William Tyndale, traducteur d'un Nouveau Testament en anglais en 1525, et l'humaniste Thomas More en témoigne. Ce dernier a mené une campagne contre l'hérésie et particulièrement les adeptes du protestantisme en défendant publiquement les dictats de l'Église jusqu'à ce qu'il devienne lui-même la victime d'un de l'instabilité politique et mener au bûcher. Le destin semblable de ces deux figures historiques, malgré leur querelle bien connue, peut s'expliquer à la lumière du moment de crise spirituelle, politique et sociale dont ils ont été des acteurs de premier plan : déstabilisation d'un monde déterminé exclusivement par la religion, tractations entre l'Église et l'État, et création de nouveaux imaginaires collectifs qui modèlent et contrôlent les opinions et les conduites au 16^{ème} siècle¹¹⁸. Or ce débat particulier entre protestant et catholique dans l'histoire littéraire anglaise m'intéresse moins que les indices, dans leurs écrits envenimés, de l'incidence de la transmission vernaculaire d'un fait littéraire et l'espace liminaire entre les domaines sacré et profane que

¹¹⁸ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1980, pp. 74-115.

cette *translatio* fait apparaître. Avant que la Bible en langue anglaise soit légalement autorisée par la couronne (c'est-à-dire 11 mois seulement après la condamnation de Tyndale à Bruxelles), traduire les écritures bibliques en langue vernaculaire pour en faciliter la diffusion et la compréhension était jugé hérétique.

La querelle opposant Tyndale et More met en scène, dans un contexte historique différent, le litige opposant Jérôme et Augustin quant à l'attitude à adopter face à l'actualisation des écritures bibliques. Par contre, dans le contexte idéologique volatile de l'Europe à cette époque, où l'hégémonie de l'écrit latin comme médium de la foi et du savoir est contesté sur plusieurs fronts, l'enjeu porte moins sur la bonne manière de traduire que sur la nature de la foi chrétienne et sur le rôle de la croyance religieuse dans l'organisation sociale entre le règne spirituel et le règne temporel.

Il y a un nouveau dispositif de subjectivation sous l'impulsion du protestantisme et l'ouvrage de Tyndale y contribue. Sa traduction met en scène une méfiance envers l'autorité interprétative des membres du clergé – « *malicious and wiley hypocrites* » – qu'il accuse, en intellectuel des Lumières avant la lettre, d'obscurantisme. C'est l'économie du « *plain text* » qui importe avant tout à transmettre et diffuser le plus efficacement possible au profit de la populace, le « *lay-people* »: « *Because I had perceived by experience, how that it was impossible to establish the lay-people in any truth, except the scripture were plainly laid before their eyes in their mother-tongue, that they might see the process, order, and meaning of the text* ¹¹⁹ ». S'il y a clairement une volonté de vivifier un patrimoine religieux dans la perspective d'assurer une continuité dans la tradition chrétienne, la manière dont il procède pour faire voir « le déploiement, l'ordre et la

¹¹⁹ William Tyndale, « The Preface to the Five Books of Moses » dans *Doctrinal Treatises and Introductions to Different Portions of the Holy Scriptures*, (éd. Henry Walter), Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 394.

signification du texte » fait rupture dans le passage vers l’idiome anglais. Dans l’épilogue à sa première traduction du NT, Tyndale revendique la nouveauté radicale de son entreprise en laissant entendre qu’elle n’avait eu aucun précédent en langue anglaise. Le refus de prendre la Bible de Wyclif comme modèle, ne serait-ce d’en faire mention, renforce le désir de rupture que traduire en langue vernaculaire devait présenter historiquement pour fonder une nouvelle tradition littéraire et, *a fortiori*, une fidélité renouvelée envers la parole divine : « *consider how that I had no man to countefeit, neither was helped with English of any that had interpreted the same or such like thing in the scripture beforetime*¹²⁰ ». Certes, les écrits de Tyndale modifient le rapport à la religion chrétienne et invente, par le fait même, un style prosaïque inédit jusqu’alors. Une analyse comparative montre par ailleurs que la Bible de 1522 de Luther a eu une influence déterminante sur les premières traductions et informe clairement les préfaces à teneur théologique de Tyndale. La symétrie de certains passages atteste d’une certaine « contrefaçon », pour reprendre le terme du protestant anglais¹²¹. Sa stratégie littéraire avait donc clairement une motivation idéologique : saper l’autorité institutionnelle de l’Église en lui privant des assises liturgiques et herméneutiques traditionnelles.

Le point d’appui de More, à l’opposé, demeure l’institution ecclésiale. Sa conception humaniste du monde s’articule par le respect et la promotion du contrôle dogmatique de l’économie traditionnelle de l’Église fondée sur la Vulgate. L’action dans le monde opère selon un dispositif différent assurant la médiation entre le visible et l’invisible, l’humain et le divin. Dans la mesure où la traduction ne se limitait plus ici à des questions d’ordre philologique ou esthétique – comme ce pouvait être le cas en ce qui concerne la traduction de traités de

¹²⁰ Ibid., « Epistle to the Reader », p. 390.

¹²¹ David Daniell, *William Tyndale : a Biography*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 110.

rhétorique, de philosophie ou de science, elle devenait un sujet idéologique affectant la manière de se représenter le monde et de fonder la connaissance. Son impact indéniable en fait un modèle de l'*ethos* de la modernité, notamment parce que cet acte problématise la constitution du sujet en participant d'une nouvelle économie textuelle. En tant que véritable initiation d'un mouvement de « culture populaire », la traduction vernaculaire de la Bible fonde l'idée moderne d'une parité profonde pouvant s'éprouver collectivement. Traduire entraîne une égalité devant la lettre moyennant une compétence écrite qui se développera de façon concomitante à la création d'institutions sur lesquelles repose une nouvelle forme d'appartenance hégémonique déterminée par l'idée de nation.

« Prenez un arbre bon : son fruit sera bon; prenez un arbre gâté: son fruit sera gâté. Car c'est au fruit qu'on reconnaît l'arbre » (Matthieu 12 :33, trad. Bible de Jérusalem). Ces versets de l'évangile semblent guider la conduite de William Tyndale et tout particulièrement son projet de traduction de la Bible, son œuvre déterminante dans l'histoire littéraire. Si l'on convient que l'obéissance à la parole divine inscrite dans la Bible atteste de la foi et que la foi de quiconque ne peut-être jugée qu'au regard de ses œuvres, reste donc à savoir ce que c'est que d'obéir. Dans l'esprit de la Réforme, Tyndale a tenu le pari de vivre cette obéissance en se tournant vers la textualité au lieu du dogme afin de témoigner de sa foi. « Si ses œuvres sont bonnes, écrit Spinoza, bien qu'il s'écarte des dogmes des autres fidèles, il est cependant un fidèle ; si elles sont mauvaises au contraires, bien qu'en paroles il s'accorde avec eux, il est un infidèle¹²² ». L'œuvre littéraire de Tyndale fait-elle de lui un fidèle ou un infidèle ? Cette conduite permet-elle de mieux suivre les préceptes chrétiens ou la mène-t-il à s'en écarter ? Le

¹²² Spinoza, *Traité théologico-politique*, p. 242.

retour vers les sources archaïques des Écritures pour les mettre en lumière et – ultimement – transformer leur textualité constitue-t-il un geste de conversion pieuse ?

Ses traductions feront l'objet de la censure et son contemporain Thomas More lui adressera des critiques acerbes jusqu'à en faire un exemple de l'hérésie dans le monde anglais. Son ouvrage deviendra néanmoins la matrice secrète de la *Authorized Version* (1611) et, par conséquent, une source majeure du développement de la langue anglaise à un moment critique de la construction d'un imaginaire national. Elle fournira indirectement à littérature profane son lexique et façonnera le sens commun en modelant l'idiome vernaculaire. À l'image de Luther, son maître à penser, les traductions du Nouveau Testament de 1525-1526 et du Pentateuque de 1530 seront, pour Tyndale, l'expression d'une piété religieuse qui excède les jugements d'une institution jusqu'alors garante de la distinction entre ce qui est pieux et impie. On peut lire, à plusieurs reprises dans ses préfaces, une conviction en la droiture morale de son projet de traduction malgré les persécutions de ses adversaires : « *As they had ever among them false prophets and true, and as their false persecuted the true, and moved princes to slay them, so shall it be with us until the end of the world*¹²³ ». Sa profession de foi chrétienne a été mis en acte à travers une translation géographique et une traduction idiomatique des textes sacrés, son œuvre de *translatio* eu pour effet de changer l'horizon de réception de la Bible et les habitudes de lectures des croyants : « *As thou readest, therefore, think that every syllable pertaineth to thine own self, and suck out the pith of the scripture, and arm thyself against all assaults* » (400).

Le fameux principe protestant de la *sola scriptura* trouvera dans la reproduction mécanique de l'imprimerie et la traduction vulgaire les conditions possibilité de son

¹²³ Tyndale, « Epistle to the Reader », p. 405.

application. Ces deux vecteurs extensifs forment les bases matérielles à la diffusion d'une idéologie qui transformera radicalement le rapport à la transcendance divine, les pratiques de lecture et, *a fortiori*, la conduite morale des gens de l'époque. La publication du guide spirituel de Tyndale en 1528 (*The Obedience of a Christian Man*) exposera plus directement les caractéristiques d'une nouvelle morale calquée sur les écritures, un code de comportements et de mœurs radicalement en rupture avec les dogmes, les règles et les pratiques rituelles de l'institution catholique. Cependant, c'est l'expérience de traduction de la Bible vernaculaire qui performe le principe de fond de cette conversion et renouvelle ce que contenait virtuellement, entre les lignes, le livre sacré. Le polémiste et idéologue de la Réforme qu'il viendra à personnifier après-coup pour la postérité se présente avant tout comme un artisan du verbe, un lettré qui œuvre à la construction d'un idiome pouvant recueillir des textes grecs et hébreux dans une visée d'actualisation et de transmission des vérités du christianisme. Le portrait du traducteur à laquelle il s'identifie dans la préface à l'évangile a un caractère faillible mais résolu quant à la tâche assumée. Non seulement se fait-il le porte-parole d'une nouvelle forme d'intériorité et de capacité d'agir, il insiste sur l'inachèvement de l'entreprise de traduction à laquelle il s'est dédié et incite d'autres à prendre le relais s'ils sont ressentent humblement, à lecture du texte, l'appel à faire des modifications :

I have translated [...] the new Testament for your spiritual edifying, consolation and solace : Ehorting instantly and beseeching those that are better seen in the tongues than I, and that have higher gifts of grace to interpret the sense of the scripture and meaning of the spirit, than I, to consider and ponder my labour, and that with the spirit of meekness. And if they perceive in any places that I have not [...] given the right English word, that they put to their hands to amend it, remembering that so is their duty to do.

La manière dont Tyndale se présente dans ce paratexte, l'*ethos* de cette adresse pour reprendre la distinction établie par Aristote dans la *Rhétorique*¹²⁴, suggère une attention à l'immanence du monde et son plaidoyer pour la retraduction de son propre ouvrage laisse entrevoir un certain rapport au temps. En donnant aux sujets partageant une langue commune – l'anglais – l'accès à la teneur sacrée des Écritures, il invite également au libre façonnement d'un idiome pour qu'il puisse figurer leur sens. La figure du traducteur dépeinte, quant à elle, introduit l'idée d'une nouvelle temporalité historique qui s'inscrit par l'art de traduire. L'événement de la traduction du NT de Tyndale, dans la constellation d'autres traductions vernaculaires ayant vu le jour sur le continent européen à cette époque, introduit une nouvelle lisibilité du monde et c'est en cela qu'elle donnera lieu à une action politique décisive. Trancher avec un certain usage du texte biblique dans ce contexte, c'est interrompre un déroulement historique et altérer le rapport avec l'imaginaire qu'il véhicule.

L'acteur historique de ce moment décisif devient le traducteur mais l'effectivité de l'action mise en œuvre s'appuie également sur le dispositif de l'imprimerie qui lui garantit une extension dans l'espace. C'est grâce aux ateliers Quentell (pour la version tronquée de Cologne de 1525), Schoeffer (pour la première édition de 1526 à Worms) et à leurs réseaux respectifs de distribution clandestine que le NT a passé d'une rive à l'autre et a pu transformer la réalité et inscrire une brèche dans le temps. Privé du dispositif de l'imprimé, la traduction de Tyndale n'aurait pas altéré les valeurs et les croyances relatives à travers la nouvelle expérience de lecture qu'elle permettait. L'histoire littéraire suit un cours accidenté puisqu'elle émerge d'un

¹²⁴ Aristote distingue trois modes de persuasion par le discours, le premier consiste à persuader par l'argumentation rationnelle (logos), le deuxième persuade par la présentation d'un caractère moral dans l'exercice du discours (ethos) et le troisième persuade en excitant les sentiments et les émotions de l'auditeur (pathos). L'*ethos* concerne donc la manière dont le sujet prend la parole, la mise en discours d'un « Je ». Aristote, *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 1991.

réseau complexe de facteurs matériels et immatériels. C'est l'interaction entre de pratiques matérielles et des figures immatérielles qui a donné lieu à cet « événement » que l'on doit comprendre ici dans les termes de Michel Foucault : « un rapport de forces qui s'inverse, un pouvoir confisqué, un vocabulaire repris et retourné contre ses utilisateurs, une domination qui s'affaiblit, se détend, s'empoisonne elle-même, une autre qui fait son entrée, masquée¹²⁵ ». En d'autres mots, à l'occasion de ce mouvement de traduction littéraire il y a transfert de pouvoir.

En ce qui concerne les aspects linguistique des traductions de Tyndale, plusieurs études examinent le tissu intertextuel des versions du NT de Tyndale – la présence ponctuelle de la version de Luther, de la Vulgate de Jérôme et du NT grec remanié d'Érasme – et les révisions terminologique, rythmique ou syntaxique effectuées entre la version fragmentaire de Cologne (1525), la première édition imprimée de Worms (1526) et la seconde édition de 1534¹²⁶. Un exemple suffira pour donner une idée de l'incidence historique des brèches dans la réalité que traduire a créé au moment où la formation d'un idiome vernaculaire surgit au contact avec la littérature sacrée.

À partir de la version de 1534, Tyndale choisit systématiquement le mot « *repent* » pour rendre le grec « *metanoeo* » au lieu de « *do penance* » comme il était traduit habituellement lors des offices. Par exemple, dans le passage suivant, le changement de vie qu'appelle ce mot va au-delà des regrets face à des erreurs commises et ne pointe en rien vers la nécessité d'une confession. L'interpellation invite à changer de conduite par un retournement éthique : *Bringeth forth due frutes of repentaunce* [...] (Luc 3 :8-14). L'éthique de la « conversion » spirituelle change

¹²⁵ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Dits et Écrits*, II, Paris, Gallimard, 1994, p. 148.

¹²⁶ Voir notamment Daniell, *William Tyndale : a Biography* et Gerald Hammond, *The Making of the English Bible*, New York, Philosophical Library, 1983, p. 16-67.

ici d'orientation dans le choix de vocabulaire de Tyndale, c'est un véritable dérèglement du rapport de forces que signale ce déplacement linguistique, une inflexion des forces historiques qui « n'obéissent ni à une destination ni à une mécanique, mais bien au hasard de la lutte¹²⁷ ». Dans ses préfaces, Tyndale marque bien la différence en insistant sur la littéralité de sa démarche qui s'appuie sur la Septante et l'hébreu pour faire abstraction de la tradition latine dans laquelle s'inscrit l'usage catholique du terme. Il va jusqu'à spécifier la signification qu'il donne au terme et la pratique qu'elle appelle, revendiquant à la fois une proximité avec Jérôme (*converti*) et Érasme (*resipisco*) : « *to be converted and turn to god with all the heart, to know his will and to know according to his laws and to be cured of our corrupt nature with the oil of his spirit and wine of obedience to his doctrine*¹²⁸ ». *To repent*, c'est désormais revenir à soi, voire changer d'avis et revenir sur ses pas pour refaire son chemin. Faire un retour. Cela devait avoir une résonance particulière pour Tyndale puisque ce type de retour passait notamment par le fait de revenir au texte biblique en tant que tel : se tourner vers Dieu signifiait se tourner vers le « *plain text et literal sense* » afin de mieux lui obéir.

Take hede to your selves. Yf thy brother trespas agaynst thee rebuke him : and yf he repent forgeve him. And thou he snne agest ye vii tymes in a daye and seve tymes in a daye tourne agayne to ye sayinge : it repenteth me forgeve him (Luc 17 :3-4)

¹²⁷ Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », p. 148.

¹²⁸ William Tyndale, *William Tyndale's New Testament* (éd. David Daniell), New Haven et Londres, Yale University Press, 1989, p. 9-10.

L'acte de « se repentir » ne suppose plus forcément la confession orale et les rituels de pénitence que sous-entendait le sens mot « *penance* », l'autorité extérieure représentée par le clergé est ainsi contestée. Le déplacement terminologique opère une transformation du régime de croyance ; il remet en question la légitimité du dispositif qui assure le déploiement de la religion. Cette opération langagière atteste d'une transformation historique, le passage d'une économie catholique à une économie protestante à travers le façonnement d'un idiome vernaculaire¹²⁹. Par contre, l'assujettissement des individus ne disparaît en déclinant ainsi l'autorité de l'Église catholique, le pouvoir s'exerce autrement : il s'intériorise. Le « *repent ye* » comporte une exhortation individuelle en exigeant le détournement volontaire de certaines habitudes pour *se* repentir, cela déstabilise une forme d'autorité transforme les modalités de du pouvoir qu'elle exerçait. Ce genre de déclinaison idiomatique inspiré de l'esprit du protestantisme engendre une nouvelle articulation entre le savoir et le pouvoir, il participe ainsi à l'émergence d'une nouvelle forme de subjectivité.

More ne sous-estimait certainement pas le pouvoir de ce genre de déclinaison lexicale quoique qu'il semble clair que le véritable problème se trouvait ailleurs. La menace était moins a traduction de l'Écriture en langue anglaise en soi que l'impression et la diffusion d'une version vulgaire et accessible à tous les sujets anglophiles. Le problème que lui pose la traduction a très peu à voir avec le labeur privé d'un érudit cherchant à donner une forme plus prosaïque aux versets bibliques, il n'aurait fait aucun cas de la quête spirituelle d'une expérimentation langagière isolée. Le caractère subversif d'une traduction confinée au domaine privé demeure en puissance, surtout dans un contexte où la compétence écrite reste

¹²⁹ Voir Daniell, *William Tyndale : a Biography*, p. 148-149 ; 278-279 et Tyndale, *William Tyndale's New Testament* p. 9-10.

marginale. C'est l'extension que ce geste culturel risque d'initier que More redoute, la perspective des effets immaîtrisables du mode extensif de la traduction. Pour cette raison, Tyndale incarnera du jour au lendemain le bouc émissaire du protestantisme anglais, l'ennemi commun à tous les catholiques d'Angleterre avant même qu'il n'ait commencé à publier des écrits faisant plus explicitement la promotion de nouvelles mœurs, habitudes et principes de vie. More procédera à la mise au ban de Tyndale par la publication de deux ouvrages, *Dialogue Concerning Heresies* (1529), le plus important, et *Confutation of Tyndale's Answer* (1532), le plus volumineux.

Dans son *Dialogue* diffamatoire, la critique textuelle de la traduction de 1526 de Tyndale, somme toute partielle et négligée, porte sur trois termes dénoncés sans qu'une analyse approfondie ne soit proposée : les mots *presbuteros*, *ekklesia*, *agape* sont rendus par *senior*, *congregation* et *love* au lieu des mots traditionnellement employés *priest*, *church* et *charity*. More dénonce, par exemple, la profanation de l'*agape* en réduisant le terme à une expression retorse, basse, vile dans la mesure où *love* peut tout autant s'appliquer au penchant d'un homme pour l'objet ou la personne de son désir. L'illégitimité du projet de Tyndale ne concerne pas le fait de traduire les textes sacrés puisqu'il rappelle que le livre saint procède d'ores et déjà d'innombrables traductions pour en arriver à la version faisant autorité. More soutient qu'une traduction en anglais des Écritures n'est pas condamnable en soi et pourrait éventuellement voir le jour sous l'approbation du clergé. Par ailleurs, il demeure illégitime de « subir [*to suffer*] l'Écriture dans notre langue anglaise » dans la « contrefaçon » offerte par Tyndale. Dans sa condamnation somme toute arbitraire du *NT*, More juge que cette version est une fabrication inutile à l'Église, une dépense inutile de mots et un usage impropre de la langue vernaculaire pour établir un rapport au transcendant. D'ailleurs, notons que le mot « *naught* » (sans valeur,

inutile) revient à plusieurs reprises dans la critique de More pour dénoncer le caractère immoral de l'acte mais également pour souligner que l'objet est sans utilité pour administrer la foi chrétienne. C'est dans la troisième partie du livre que l'on retrouve les opinions de More :

For like as to a true silver groat a false copper groat is nevertheless contrary though it be quicksilvered over, but so much the more false in how much it is counterfeited the more like to the truth, so was the translation so much the more contrary in how much it was craftily devised like, and so much the more perilous, in how much it was to folk unlearned more hard to be discerned¹³⁰.

Les arguments de More demeurent principalement d'ordre idéologique. Le NT de 1526 est considéré comme une mauvaise traduction simplement à cause qu'il a été disséminé sans l'aval de l'autorité ecclésiastique et qu'il ne souscrit pas au dogme chrétien sur le plan herméneutique. Pour les deux contemporains, l'enjeu idéologique demeure arrimé à la question de l'interprétation de textes intimement indissociable de certaines conditions de possibilité matérielles : le travail de philologie et les moyens de publication.

Ces vecteurs extensifs auront permis à la population de langue anglaise « d'incorporer » différemment les enseignements de la Bible et de créer un nouveau rapport à leur langue, deux choses affectant directement leur conduite au quotidien. Il y a, dans les métaphores employées par More et par Tyndale, un rapport clairement établi entre « l'ingestion » des écrits sacrés et la gestion des comportements des sujets. Pour le premier, cette vulgarisation désacralise l'Écriture et corrompt les mœurs chrétiennes tandis que pour l'autre elle offre l'accès à une vérité sous une forme à la fois archaïque – retour à la version grecque et certaines sources hébraïques – et familière pour que la parole divine soit plus « digeste ».

¹³⁰ Thomas More, *Dialogue Concerning Heresies*, Londres, Scepter, 2006.

Tyndale : [...] *make it more apt for the weak stomachs*¹³¹.

More : [...] *such things as ye speak is the thing that as I somewhat said before, putteth good folk in fear to suffer the scripture in our English tongue. Not for the reading and receiving, but for the busy channing thereof, and for much meddling with such parts thereof as least will agree with their capacities.*

On retrouve dans la rhétorique de chacun métaphores nutritives pour penser les mouvements d'appropriation et de transformation textuelle. La constitution d'une littérature nationale dépend d'un « régime » d'œuvres susceptibles de favoriser la croissance d'une structure linguistique de façon stable et organique. Seule une telle structure garantit l'établissement et la préservation d'un corps social unifié. La traduction désigne dans ce contexte un processus de synthèse pouvant servir de liant social dans l'imagination séculière d'une identité nationale. En déliant l'Écriture de l'idiome hégémonique du latin, la version vernaculaire de Tyndale témoigne d'un rapport entre deux types de « communautés imaginaires », l'une ayant désormais un référent collectif immanent (Nation) et l'autre un référent transcendant (Dieu). Il est donc évident qu'une telle pratique ait donné lieu à des conflits sociaux et à une transformation des relations entre le théologique et le politique. D'une certaine façon, la traduction de Tyndale a mis en question la « souveraine autorité pour juger de la Religion » et, *a fortiori*, du développement d'un « droit souverain de penser¹³² ». L'essor du vernaculaire marque un moment crucial dans l'histoire du problème de la traduction en tant que mouvement déterminant d'une culture littéraire séculière. Une fois de plus, deux

¹³¹ Tyndale, *William Tyndale's New Testament*, p. 391.

¹³² Spinoza, *Traité théologico-politique*, p. 158.

grands processus concomitants participent à la redéfinition de ce dispositif littéraire à l'aube de la modernité : la parole divine renaît à travers des figures dans un idiome vernaculaire et le modèle textuel de la Bible subit une transformation radicale avec la reproductibilité technique de l'imprimerie.

Cette querelle spirituelle sur le territoire anglais – et dans le reste de l'Europe chrétienne du 16^{ème} siècle – permet de mieux cerner le plan horizontal de la traduction, c'est-à-dire la dimension immanente du procédé de transmission dont le débat entre More et Tyndale est une sorte de drame historique. Elle fait ressortir les enjeux mondains liés aux médiations matérielles d'un texte sacré faisant autorité, c'est-à-dire la diffusion d'une œuvre (le NT de Tyndale) sur un vaste territoire géographique et les rapports de force qu'un tel réseaux de transferts concrétise. La dimension extensive de la *translatio* relève donc d'un dispositif vaste composé d'un ensemble d'acteurs humain et non humain opérant une série de transferts contingents. L'activité de traduction de Tyndale redéfinit ce que c'est que traduire à l'aube de la modernité, contrairement à celle de Jérôme, il ne s'agit plus d'une pratique isolée s'inscrivant dans le cadre d'un mode vie religieux. Elle rend manifeste le pouvoir de traduire en rapport avec l'exercice de la pensée en cela qu'elle a contribué à la désintégration de l'économie religieuse du christianisme et à la sécularisation de la pensée.

Le geste exemplaire de Tyndale, avec toutes les médiations qu'il rassemble, a déterminé l'usage d'un idiome et par là renouvelé la capacité d'imaginer. La traduction littéraire participe dans ce contexte à une transformation radicale des pratiques de croyance et, en définitive, à un mouvement plus vaste de désacralisation du monde. À l'époque de la reproductibilité technique des textes, traduire correspond à la régénération d'un rapport

singulier au transcendant qu'un différend idéologique n'aura pas réussi à endiguer. La traduction vernaculaire de Tyndale constitue un processus de subjectivation intimement relié au processus de sécularisation dont la Réforme demeure un moment crucial. Dans le *Traité* de Spinoza, le seul passage en langue vernaculaire est le suivant : « pas d'hérétiques sans lettres » [*geen ketter zonder letter*]. On pourrait ajouter, pas de sécularisation sans l'hérésie de la traduction.

CHAPITRE 4

– Séculariser la tâche –

C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre¹³³.

Walter Benjamin

Un retour aux écritures sacrées s'imposait pour penser le type de relation au temps inhérente à la traduction et la transformation de cette relation avec l'avènement de la modernité : l'*ethos* de traduire participe au mouvement de désacralisation du monde. D'abord un phénomène textuel, la traduction doit en partie être pensée depuis l'horizon du modèle de la Bible pour la simple raison que son indéniable influence sur l'imaginaire occidental en dépend fondamentalement. La teneur poétique du texte sacré – le rapport à la vérité des Écritures – rend à la fois nécessaire et inadéquat son interprétation dans un idiome particulier, le rapport à la transcendance dont elle témoigne dépend de la traduction pour survivre à la destruction de ses traces matérielles et persister dans le temps. L'archaïsme de la Bible tient à la multiplicité idiomatique à travers laquelle elle s'est inscrite (l'hébreu, l'araméen, le grec, et les variations dialectales émergentes entre chacune de ces langues) et l'impossibilité d'identifier historiquement la source des écrits de son corpus, l'identité de leur origine. Leur traduction en

¹³³ Benjamin, « Sur le concept d'histoire », p. 433.

langue vernaculaire a été un facteur de sécularisation déterminant en contestant l'hégémonie d'une langue sacrée tout en rendant possible des constructions imaginaires inédites hantées, d'une manière ou d'une autre, par des figures et des contenus sémantiques de la tradition judéo-chrétienne. Que montre la prolifération textuelle issue de l'Écriture sinon que nous ne pouvons pas posséder une vérité comme nous prétendons posséder des connaissances mais qu'en s'ouvrant à la composition figurale du texte on exerce cette capacité humaine de recueillir l'infinie virtualité créatrice de la vérité en transformant les inscriptions où elle se manifeste historiquement.

D'un idiome à l'autre, les langues ont longtemps puisé leur capacité à se régénérer à travers le temps à partir des écrits judéo-chrétiens puisque ceux-ci pointaient vers quelque chose hors du temps moyennant un exercice de figuration : une langue sacrée, une *Ursprache*. Le geste de traduire rappelle à cette extériorité par l'expérience poétique de l'écart entre les langues, il réinscrit le rapport au sacré dans la responsabilité au tout autre du texte à traduire. En contrepoint à la transmission matérielle que désigne le mode extensif de la traduction, ce *tout autre* désigne la virtualité d'un fond immatériel où puise l'imaginaire pour se représenter dans le temps, notamment pour façonner la matière langagière de la pensée et créer un sens commun immanent que les normes établies par les institutions ne peuvent fixer et infléchir indéfiniment. L'autorité institutionnelle – l'Église dans le cas du christianisme – a historiquement cherché à maîtriser et à réguler cette régénération tandis que la littérature de la religion – révélée – l'appelait paradoxalement en faisant du texte l'élément médiateur du déploiement d'une transcendance et la traduction une de ses instances paradigmatiques. Il y a donc un lien privilégié entre révélation textuelle, langue et traduction mais ce lien se

transforme selon les modalités du rapport à la transcendance, c'est-à-dire les conditions matérielles qui en structurent le déploiement.

Avec l'avènement de la modernité et l'enclenchement du processus de sécularisation, la tâche de traduire devient davantage un problème poétique et éthique, une expérience subjective de la fidélité en rapport avec des événements mondains et des référents immanents plutôt qu'à la révélation originare d'une langue sacrée. De plus en plus coupée du lien intime qu'elle entretenait avec le sacré dans la traduction biblique – puisque c'était toujours l'archaïsme de la parole divine dont il était question – la tâche séculière de traduire accompagne la métamorphose de la fidélité d'une disposition spirituelle de plus en plus concernée pas une hétéronomie immanente : l'histoire. La traduction devient un concept profane, délié du sacré, admettant l'incommensurable dans la construction d'une vision du monde séculière informée par une perspective historique. En devenant un moyen de participer activement et de penser le processus de transformation du passé en présent et en futur par la littérature profane, elle incarne la figure processuelle d'une subjectivité éthique adaptée au cadre de l'imaginaire séculier.

Le chapitre précédent s'est penché sur le vecteur extensif du processus de traduction dans son interaction avec d'autres pratiques et techniques sociales à l'aube de la modernité. On ne doit pas, par ailleurs, le dissocier de son vecteur intensif qui pointe vers une corrélation intime entre les langues particulières, une affinité différentielle à travers laquelle se déploie l'historicité d'œuvres littéraires. En 1923, Walter Benjamin publie ses retraductions¹³⁴

¹³⁴ Karlheinz Barck, « Le baroque de la banalité. Essai sur la re-traduction », dans Jean-François Vallée, Jean Klucinskas et Gilles Dupuis (dir.), *Transmédiations : traversées culturelles de la modernité tardive*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 119-132.

des *Tableaux parisiens* de Baudelaire accompagnées d'une préface intitulée *Die Aufgabe des Übersetzers*. La conclusion de l'essai affirme explicitement l'existence d'un lien entre l'histoire de la poésie lyrique « profane » et la tradition biblique pour faire ressortir le rapport à la vérité que partagent leurs régimes textuels respectifs. Pour Benjamin, le figuré et le littéral sont inextricablement liés dans la production de sens, ce dont atteste de manière exemplaire la langue révélée du texte sacré et la spiritualité de l'œuvre poétique [*Dichtung*] notamment au sein de la gnose symboliste d'un Baudelaire. Il faut apprendre à lire entre les lignes, dans la tension entre la matérialité physique et son immatérialité spirituelle que le trope inscrit dans le corps verbal du poème. La tâche de traduire un texte poétique intraduisible (puisque sa puissance relève d'une version idiomatique de cette tension) exige alors une réitération de la figuration ayant porté l'énonciation de la version traduite : une recreation. Cette poïétique du traduire se caractérise par une « littéralité » [*Wörtlichkeit*] impliquant à fois une fidélité [*Treue*] et une « liberté » [*Freiheit*], une attention à l'économie intime des mots et à la virtualité qu'elle renferme à travers un travail de la langue.

Si les réflexions de Benjamin portent sur les enjeux de la traduction littéraire dans le cadre de la perspective plus générale de l'histoire littéraire, elles attestent ainsi d'un processus de sécularisation où resurgit une persistance du sacré. Elles mettent en scène le réinvestissement de la *religio* sur le terrain de la production humaine d'œuvres littéraires et leurs liens dans le temps. Cela est on ne peut plus explicite dans la dernière phrase de l'essai : « [l]a version interlinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction » (*TT*, 262). Ce passage n'implique en rien un repli sur la théologie ou le dogme religieux mais tend plutôt à mettre sur un plan commun les écrits profanes et les écrits sacrés, et à admettre le transfert d'une disposition spirituelle dans le cadre matérialiste de l'histoire. Il reconnaît ainsi le

potentiel pour la pensée séculière d'une certaine religiosité que nomme dans ce cas-ci la tâche de traduire. Benjamin pense la sécularisation de la tâche dans toute l'ambiguïté de la disjonction entre le domaine théologique et la philosophie de l'histoire malgré les analogies structurelles que l'on peut établir entre eux. Penser la tâche du traducteur ou de la traductrice permet de prendre acte de l'éclatement d'un rapport à la transcendance que l'institution religieuse administrait. L'erreur ou le défaut à laquelle expose cette tâche est indissociable d'une confiance sans bornes [*grenzenloses Vertrauen*] exigée par la traduction, mais cette confiance ou fidélité se manifesterait par ailleurs dans son irréductibilité à l'autorité d'un système de croyances ou d'une structure normative particulière. C'est à partir de cette attitude qu'il serait possible d'envisager l'*ethos* d'une certaine « fidélité de l'infidèle¹³⁵ » dans le cadre de notre modernité tardive, ce « cadre immanent¹³⁶ » notamment caractérisé par la distinction marquée et débattue entre le religieux et le politique ainsi qu'une transformation du rapport à la foi dans un monde où la référence à un signifié transcendantal ne va plus de soi. La question de la traduction projette une posture médiatrice entre la sensibilité hétéronome et l'autonomie rationnelle, une attitude susceptible de négocier – sans les abolir – les différends interculturels mais également politico-religieux inscrits dans un contexte culturel donné. À partir de Benjamin, on conçoit cette posture comme une tâche [*Aufgabe*] inscrite dans la contingence de créations littéraires humaines de différentes langues et époques, une exigence à accomplir mais constamment à reprendre, tendue vers une résolution – par-delà l'incommensurabilité d'idiomes, voire de régimes de sens irréconciliables – mais contrainte à l'abandon d'une telle promesse.

¹³⁵ Simon Critchley, *The Faith of the Faithless*, New York, Verso, 2012.

¹³⁶ Taylor, *A Secular Age*.

La philosophie du langage sous-entendue dans l'essai a une résonance théologique explicite renvoyant à un autre texte de jeunesse où on retrouve les premiers indices de la portée essentielle du problème de traduction¹³⁷. Or elle engage également vers une conception du monde étroitement reliée à l'histoire littéraire, c'est-à-dire à ces projections imaginaires créées et racontées par les êtres humains par des inscriptions diverses. Pour Benjamin, la tâche du traducteur s'occupe du destin des écrits dans le temps, des réinscriptions d'œuvres d'une configuration culturelle à une autre, d'un monde à un autre. La figure de la traduction esquissée refuse de réduire le devenir des textes, leurs figures et concepts non empiriques, à un enchaînement de causes et de faits exclusivement empiriques que l'on pourrait identifier et reconstituer. Une réflexion sur la vie posthume d'inscriptions matérielles et les métamorphoses de l'esprit qu'elle occasionne doit donc se rapporter à l'historicité figurale du langage, ce que met en scène pour la pensée le phénomène de traduction. Dans l'essai de Benjamin, le mode intensif de la traduction apparaît comme une tâche qui assure la survie (*Überleben*) d'œuvres à

¹³⁷ Je me permets une légère digression pour résumer certaines thèses avancées dans le texte en question, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916). Avant d'être modalité de passage d'une œuvre dans la croissance mutuelle des langues, la traduction concerne primordialement la création de sens par la production de signes, de symboles. Cette capacité de faire exister le monde par le langage confère à l'être humain son humanité. Les réflexions de Benjamin s'inscrivent dans le sillage de J.G. Hamann pour qui le langage produit le savoir mais plus essentiellement la poésie, ce langage symbolique par excellence qui est « la langue maternelle et la race humaine ». Il soutient que le langage permet d'avoir prise sur le monde en le nommant : « l'essence linguistique consiste en ce qu'il nomme les choses » (146). Cette métaphysique de la connaissance fondée sur le langage est étayée dans l'exégèse de certains épisodes de la Genèse (1; 2; 3 et 9) où est racontée la déchéance de la parole divine vers la communication confuse des hommes. Adam, le premier homme et personnification de l'humanité, donne aux animaux et autres choses de la terre leurs noms, un geste poétique primordiale qu'annonce la traduction sans y correspondre. On retrouve dans ce commentaire la source de sa théorie du langage et de certains thèmes qui parcourent en filigrane ses écrits et informent sa vision de l'histoire : la déchéance et la restauration, la déperdition et la rédemption, des notions dont la contenu religieux sera transféré dans le cadre séculier de sa pensée de la traduction. Retenons simplement de ce texte que la distinction marquée entre le divin et l'humain projette une évidence que la globalisation – les infrastructures de télécommunications omniprésentes et la révolution numérique – n'ont fait qu'accroître : contrairement à l'immédiateté divine, où la création s'accomplit sans l'intermédiaire de mots, la médiation linguistique et la technique renforce la condition médiée de l'être humain. Si la langue adamique disposait d'une capacité à réunir l'ensemble des êtres en raison de l'universalité de son pouvoir de nomination – les mots coïncidant nécessairement aux choses, la chute de cet état originaire – à l'instar de la déchéance babélique – entraîne la claustration inévitable dans un langage imparfait et un milieu d'idiomes multiples.

travers le temps en plus d'assurer leur vie endurente (*Fortleben*) dans le temps. L'historicité de la traduction se déploie dans la tension entre ces deux types de survivance.

Si l'intention de Benjamin était de faire le point sur les enjeux d'un exercice crucial qu'il pratiquait de concert avec son travail de philosophe et de critique, la teneur épistémologique et éthique de la figure de la traduction qu'il trace représente ce qui, dans la théorie contemporaine, semble avoir eu une portée déterminante¹³⁸. L'usage critique du concept de « traduction » dans les humanités a indéniablement une de ses sources dans cet écrit d'entre deux guerres. Il est difficile de contester son caractère fondamental, autant en vertu de son statut canonique dans la tradition de la traductologie, cette science de la traduction devenue discipline à part entière, que de sa contribution marquante à la théorie littéraire et les études culturelles¹³⁹. À mon sens, l'importance de cet essai tient à deux choses en particulier : 1) en pensant la traduction comme tâche imprégnée du processus de sécularisation, il articule un certain *ethos* adapté au déclin de l'hégémonie de la religion sous la figure de la tâche [*Aufgabe*] ; 2) il esquisse une conception non téléologique de l'histoire en évoquant une « messianicité » dépouillée d'une connotation strictement religieuse en l'ancrant dans une poïétique immanente.

L'idée de survie esquissée dans l'essai problématise l'historicisme, c'est-à-dire la conception positiviste de l'histoire héritée du 19^{ème} siècle qu'il remettra en question dans son opus ultime *Sur le concept d'histoire*. Comment cette idée est-elle déclinée en rapport avec la tâche de traduire ? Comment la tâche du traducteur permet-elle de remédier à ce que Nietzsche

¹³⁸ Dans une lettre à Scholem, cette importance est sans équivoque : « Mais il s'agit là d'un sujet qui pour moi occupe une position si centrale que j'ignore encore, si, au stade actuel de ma pensée, je puis le développer avec une suffisante liberté, à supposer que j'arrive à l'explicitier dans sa généralité ».

¹³⁹ Notons, par exemple, les travaux de Paul de Man (1986), Homi K. Bhabha (1994) et Emily Apter (2005).

avait déjà appelé la « fièvre historienne » de ses contemporains ? Comment, dans cet essai, la critique d'une certaine approche empirique dans l'appréhension d'un texte invite-t-elle à repenser l'historicité germinative d'une œuvre au lieu de la réduire à l'identité de contenus à transmettre ? Ces questions s'avèrent d'autant plus pertinentes en cela qu'elles jettent un éclairage sur les raisons pour lesquelles l'ouvrage de Benjamin suscite une aussi grande fascination dans la modernité tardive. L'attention à la vie immanente des œuvres, manifeste dans leurs différentes instanciations matérielles, laisse sous-entendre une harmonie langagière que la tâche de traduire fait ressentir. La traduction figure, pour Benjamin, une universalité asymptotique ancrée concrètement dans la friction entre les langues se régénérant à travers leur interdépendance constitutive.

Les réflexions qui suivent cherchent à exposer, dans un premier temps, le mode intensif de la traduction à partir d'une lecture de *La tâche du traducteur* dont l'intérêt principal consiste à soutenir l'idée d'un déploiement temporel d'un texte à partir de la vocation du travail de figuration qu'une œuvre appelle à un moment propice¹⁴⁰. La traduction nomme cette idée de déploiement et ce nom demeure indissociable d'une tâche, c'est-à-dire d'une attitude, d'une posture, d'un *ethos* incarné par l'épreuve du traducteur. La traduction devient, dans cet essai, une figure pour réinventer le concept d'histoire de manière à souligner l'ambivalence entre le désenchantement et le retour du mythe qu'une telle sécularisation de la pensée engendre. Dans

¹⁴⁰ Voici les différentes versions de l'essai de Benjamin auxquelles je me réfère tout au long de ma lecture : Walter, Benjamin, « *Die Aufgabe des Übersetzers* », dans *Gesammelte Schriften*, t. 4, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1977, pp. 9-21 (*GS*); « La tâche du traducteur », dans *Œuvres*, t.1, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, pp. 244-262 (*TT*); « L'abandon du traducteur. Prolégomènes à la traduction des 'Tableaux parisiens' de Charles Baudelaire », trad. et notes Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR*, pp. 13-69; « The Task of the Translator » dans *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York, Schocken, 1969; et la traduction commentée dans Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008. Lorsque je cite une traduction, la référence apparaît dans le corps du texte. L'absence de référence indique qu'il s'agit de ma propre traduction du texte de Benjamin.

un deuxième temps, je montrerai qu'un des symptômes de la sécularisation aujourd'hui est l'émergence d'« universalismes conflictuels¹⁴¹ » face auxquels le concept de traduction tel que l'envisageait Benjamin demeure une figure pertinente en cela qu'elle imagine un rapport à l'incommensurable compatible avec une quête d'universalité inscrite dans le temps et située dans un tissu idiomatique donc constamment révoquée, attendue, promise. La figuration constitutive du langage nie l'universalité fondée sur l'hypothèse d'une structure communicationnelle neutre, la prétention d'une communication transparente qui subsumerait les particularismes culturels; le déploiement non linéaire et hétérogène de l'histoire nie l'universalité fondée sur l'hypothèse d'une fusion ultime des horizons culturels. En ce sens, l'universel peut seulement s'annoncer dans la confrontation d'un problème commun constamment à reprendre sur un plan temporel indéterminé car privé de la perspective d'une fin ultime : l'universalité s'anticipe par une tâche commune dont il faut parfaire l'inachèvement.

L'appel et la tâche

Tout d'abord, dans la *Tâche du traducteur* il est question de traduction littéraire et non de la simple communication linguistique d'une langue à une autre. La critique d'une transparence absolue de la signification entre les langues en est le leitmotiv. C'est le travail de figuration sollicité par des œuvres écrites du passé qui préoccupe Benjamin, non l'usage fonctionnel du langage conçu comme simple instrument de communication d'information. La traduction en

¹⁴¹ Judith Butler, « Competing Universalities », dans *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, New York, 2000, p. 136-181.

français d'un manuel de micro-ondes fabriqué en Chine pour permettre à un avocat luxembourgeois de manger des petits plats congelés, aussi utile que cela puisse être, ne l'intéresse pas.

Puisqu'une œuvre littéraire ne communique rien, une traduction réelle ne peut pas se limiter à transmettre un message, un contenu linguistique; elle ne dit rien, suggère Benjamin, car elle comporte quelque chose « d'insaisissable », de « mystérieux », que traduire doit s'efforcer de dire, redire. La puissance du langage poétique constitue la réalité et la pensée, elle leur donne une consistance permettant de les saisir, les fait exister. À l'instar de la langue adamique du récit biblique, le poète nomme les choses, il donne ainsi une consistance au monde et permet de le penser. La traduction doit performer, dans son rapport à un texte préexistant, le même geste création poétique. Or le délai inhérent à la traduction, la dislocation temporelle qu'elle inscrit, donne une portée historique à l'acte de création. La recréation textuelle doit, pour assumer la tâche, tirer des figures de l'autre texte – « l'original » – les modalités d'un rapport fidèle à sa propre situation historique. Peut-être doit-on entendre, entre les lignes de l'essai de Benjamin, ce passage de l'épître aux Corinthiens : « Que chacun s'en tienne à la situation de l'appel où il fut appelé » (1 Cor : 7,20). Autrement dit, sois fidèle à la vérité telle qu'elle se manifeste d'après l'événement de ta langue particulière sous l'appel à la figuration d'un texte de langue étrangère. L'universalité de la traductibilité ne s'énonce que dans un idiome culturel particulier. Paul adressait ces mots au cœur d'une communauté en conflit au sein de laquelle s'affrontaient des prétentions culturelles en apparence irréconciliables.

« La traduction est un mode » [*eine Form*], écrit Benjamin. Oui, un mode de déploiement [*Entfaltung*] exigeant une conversion pour que la traductibilité d'une œuvre langagière, au demeurant intraduisible, advienne sous une autre forme. Elle advient dans la mesure où une œuvre la sollicite et c'est dans la capacité à faire usage du langage pour répondre à cette interpellation qu'il faut reconnaître la tâche de traduire. L'interpellation d'une œuvre déploie les possibilités d'une inscription dans le présent, elle suscite sa métamorphose et participe ainsi à la vie historique, ce mouvement spirituel que Benjamin distingue de la simple vie biologique, psychologique ou matérielle. Il se trame ainsi en filigrane de l'essai une réflexion sur la relation entre différentes générations à partir de l'idée d'un renouvellement de l'œuvre littéraire, cette production temporaire de l'être humain dont la gloire [*Ruhm*] se perpétue moins dans la transmission intacte d'un contenu identifiable que dans la persistance de sa teneur de vérité à redécouvrir d'un idiome à l'autre. Le mot *Ruhm* employé par Benjamin a quelque chose de curieux puisqu'il ne se rattache ni à une action humaine digne d'être rappelée – ce qui assurait l'immortalité d'un guerrier dans le monde immanent de l'Antiquité – ni à la splendeur transcendante du divin – dans le sens de la gloire de Dieu. Il désigne, en vertu de la puissance de nomination poétique en germe dans chaque idiome, une transcendance à travers l'histoire que la traduction littéraire rend manifeste. Le renom [*Ruhm*] d'une œuvre s'opère en vérité en appelant une nomination inédite au milieu d'une situation culturelle, sociale et politique différente de l'événement initial de sa création.

Benjamin pense ainsi une « éthique » n'étant pas strictement de l'ordre d'une relation interhumaine guidée par des normes, des prescriptions et des valeurs mais de l'ordre d'une requête spirituelle intimement liée à une exigence inhumaine provenant d'une œuvre poétique du passé. Une traduction vient plus tard que l'original, son mode temporel est celui de l'après-

coup puisqu'elle puise rétrospectivement dans les possibilités d'un texte pour former un rapport avec le présent par l'écriture. Ou, plutôt, la réécriture. Cela engage à une responsabilité même si celle-ci demeure en retard, qu'elle doit être assumée en inscrivant un retard par rapport à son propre temps. Notons ici que ce double retard – le retard du traduisant sur le traduit et de la traduction sur son propre temps – force à regarder autrement le passé et par le fait même le présent. C'est dans ce retard que le traducteur ou la traductrice doit confronter le problème d'une réclamation infinie de créer des rencontres entre le présent et le passé afin d'ouvrir l'avenir.

La tâche de traduire consiste à assumer la vocation de répondre à cette réclamation depuis une situation et un idiome radicalement différent. On retrouve ici le rapport entre l'existence durable [*Fortleben*] d'une certaine œuvre d'une génération à l'autre et la régénération de sa transmissibilité, entre le *kléos* (le renom), et la *klesis* (l'appel à redire ce qu'elle nomme). On pourrait parler de cette éthique du traduire en terme de relation dynamique entre la rétention matérielle et la retenue immatérielle : la traductibilité d'un texte permet de retenir les inscriptions du passé sous une forme par ailleurs inévitablement altérée en vertu de la retenue qu'impose chaque particularité idiomatique participant de sa survie. C'est dans la conscience de l'altération inévitable que la tâche de traduire entretient un rapport inquiet à la tradition pour adresser sa propre situation. Le geste de réécriture intrinsèque à la traduction d'un texte poétique répond donc à la réclamation de fabriquer du sens qui ne s'épuise pas dans la communication du contenu d'une œuvre passée. La « survie » [*Überleben*] d'artefacts textuels procède d'une régénération du langage entre un texte étranger radicalement distinct et la production tardive dans un autre texte tout aussi distinct. S'ouvre ainsi une corrélation de vie [*Zusammenhang des Lebens*] entre deux écrits particuliers – l'original et la traduction – dont la

prétention à la vérité se constitue à travers le mode de la traduction. La tâche de traduire fait donc exister un « rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes » sous la réserve d'un engagement avec la figuration poétique. Le dire poétique tel que l'envisage Benjamin n'a pas sa source dans l'expression individuelle d'un sujet humain mais surgit, au contraire, dans la *régénération archaïque* du langage que la tâche de traduire rend manifeste en participant au renom de certaines œuvres. C'est ainsi qu'on doit commencer à lire le rapport intensif au langage dans l'ethos de traduire que Benjamin pense à partir de la traductibilité d'une inscription linguistique et l'incommensurabilité que recouvre cette tâche. Sa conception de la vie historique d'une œuvre littéraire projette l'image plus générale du déploiement de l'histoire dont la traduction serait, dans cet écrit de jeunesse, un modèle.

À quoi sert ultimement la tâche de traduire ? À penser la fin [*zweckmässigkeit*] du déploiement historique que présente les négociations entre des idiomes inconciliables, suggère Benjamin. Ces négociations ne sont rien de plus que les indices d'un exercice de figuration plus essentiel à travers lequel l'inadéquation rythmique, lexicale et syntaxique entre deux inscriptions porte l'idée d'une « intimité » textuelle productrice de différences. La traduction pointerait donc vers une appartenance commune à venir dans l'expérimentation des écarts entre les idiomes dans un contexte donné. « [L]a traduction consiste, en fin de compte, à déclarer le rapport le plus intime entre les langues. Impossible de révéler, impossible de mettre en présence ce rapport caché en tant que tel; mais le performer [*darstellen*], en le réalisant en germe ou intensivement, ça elle le peut » (GA : 12). L'essai [*Versuch*] de chaque nouvelle inscription comporte quelque chose d'inédit, construit un rapport intime par la différence selon un mode de présentation tout à fait singulier [*eigentümlichen Darstellungsmodus*] qui n'a rien

à voir avec un rapport d'équivalence sémantique ou formelle. La traduction incarne l'idée d'une « réalisation intensive, c'est-à-dire anticipatrice, annonciatrice » (*TT*, 248). Le mode intensif de la traduction met en scène, dans ce passage, une messianicité séculière. J'y reviendrai.

Traduire force à se soumettre à la vérité d'une rencontre entre deux langues par l'expérimentation des différences d'une inscription à l'autre à travers le temps. L'idée de traduction développée par Benjamin projette le sens commun d'une rencontre originelle impossible à réaliser mais qu'il s'avère possible à déclarer dans la construction contingente de cette corrélation de vie évoquée plus tôt. Une corrélation de vie qui n'a rien d'une ressemblance ou d'une adéquation sémantique; elle relève d'un rapport intime [*innersten Verhältnisses*] où chaque terme dans le déploiement d'une remise en œuvre d'un texte ne demeure pas inchangé. Les deux éléments sont transformés dans l'événement où naît l'épreuve d'une venue au monde : « dans sa survie, qui ne devrait pas se nommer ainsi si elle n'était métamorphose et renouvellement du vivant, l'original change » (*GA* : 13). La tâche de traduire a une portée historique car le geste poétique qu'elle sollicite fait travailler les langues, comme on dit que le travail d'une femme s'active préalablement à l'accouchement. Cette métaphore n'a rien d'arbitraire. Benjamin parle, en effet, de la traduction comme étant « un des processus historiques les plus puissants et les plus féconds » (*TT* : 249-250) en cela qu'il assure la gestation de ce qu'il appelle la « langue pure » [*reine Sprache*] sans pour autant qu'elle ne vienne au monde. Ainsi elle s'annonce, de manière intensive, sans se présenter.

La portée de la traduction

Nous le savons : la création tout entière, jusqu'à ce jour, gémit dans les douleurs de l'enfantement. Et non seulement la création, mais nous, qui avons en nous les prémices, les premières traces du Souffle. Nous gémissons aussi en nous-mêmes dans l'attente de la filiation, la délivrance de notre corps. (Romains 8 : 22-23 [trad. Bayard])

En traduisant la poésie lyrique de Baudelaire dans un monde sécularisé, la poïétique langagière qu'elle exige a permis à Benjamin de réhabiliter une pensée primordiale désormais privée d'une langue sacrée, intégrale, adamique, antérieure au déchirement du mot de la chose. Il ne s'agit plus de seulement séculariser une langue divine dans une langue vernaculaire mais d'élaborer une tâche séculière pour sauvegarder ce qu'elle avait d'inoubliable. Il y a quelque chose de douloureux dans l'épreuve de la perte de cette langue pure, une douleur également ressentie dans le renouveau d'une langue. Dans l'écart irrémédiable entre les langues se loge la possibilité de librement faire l'expérience de l'échec d'une restauration de la langue sacrée. Qu'est-ce que cette langue pure sinon ce que recouvre également chaque langue naturelle afin de la porter sans qu'elle ne soit pour autant à notre portée. Tout retour à l'originel – comme dans le cas exemplaire de la traduction – procède de la création de nouveaux moyens de signifier [*Art des Meinens*]. La poïétique, informée par l'idée et la pratique de traduire, modèle une attention aux moyens de signifier dans un souci de les renouveler.

Benjamin pense l'appartenance langagière à un monde désacralisé, la traduction est le nom d'un mode de figuration adapté à cette condition historique : « c'est à elle [la traduction] que revient tout spécialement de faire attention au mûrissement posthume des mots étrangers et des douleurs d'enfantement des siens » (*GA*, 13). La tâche consiste à la fois à abandonner le projet de restituer intégralement une langue originelle en trouvant dans la conscience

douloureuse de cette défaillance – n’ayant par ailleurs aucune signification strictement religieuse – la force de porter la trace de sa transcendance au sein d’un contexte où elle n’a plus aucun contenu identifiable. Cette tâche se déploie dans l’exercice d’une attention [*aufmerken*] au renouvellement historique des langues, attention indissociable de l’exercice poétique du langage.

Il faut également, il me semble, insister sur la figuration à l’œuvre dans le texte même de Benjamin car il pense poétiquement le statut fondamental du langage dans un monde sécularisé. En tant que procédé littéraire, la traduction constitue l’épreuve d’une « sainte croissance des langues » [*heilige Wachstum des Sprachen*] (*TT*, 251); en tant que métaphore, elle présente le phénomène de sécularisation comme une relation non substantielle entre une économie de sens religieux et une économie linguistique profane. Elle projette l’image d’une humanité réconciliée à partir de ce que les êtres humains ont fait et non de la création d’une source transcendante. Cette croissance sainte serait donc à comprendre à la lumière de la transformation des langues dans la survie d’œuvres inoubliables à *travers* le déploiement du temps humain, chacune se complétant dans leur interaction avec les autres. Ce contact réel libère le virtuel d’une médialité langagière qu’elles partageraient.

Notons la conditionnalité d’une telle thèse : le partage est à venir car il demeure toujours quelque chose « d’incommunicable » [*Nicht-Mittelbares*] dans ce qui est traduit mais c’est au regard de cette intraduisibilité que la tâche de traduire déclare silencieusement l’existence d’une « langue vraie » au sein de laquelle gisent les ultimes secrets que toute pensée essaie de révéler. Cette langue vraie ou pure dont parle Benjamin gît, ici-bas, cachée « de manière intensive » dans la traduction, « s’annonce dans la traduction » (*TT* : 255). Elle forme

un arrière-fond idéal que la traduction rappelle et annonce, ce quelque chose qui, dans le texte poétique demeure malgré tout inoubliable : *auf ein Gedenken Gottes* (GA :10). Cette tâche de remémoration séculière ne mime donc pas le geste inaugural de la révélation, elle réinvestit sa puissance au sein de la déchéance d'un idiome religieux traditionnel. « Dans *La tâche du traducteur*, écrit Stéphane Mosès, la restauration du langage paradisiaque passe par le mouvement même de l'invention verbale, de sorte que le retour à l'originel s'opère en vérité à travers la création du nouveau¹⁴² ». Autrement dit, ce geste restaurateur figure le retournement intempestif vers une origine n'ayant rien d'un commencement ou d'un principe immuable. Par là, il dote l'histoire d'un sens *an-archaïque*.

L'essai de Benjamin envisage l'économie de signes ordonnée qualitativement selon la tâche de traduire comme une manière de suppléer, sans l'abolir, l'économie de signes religieux fondée sur une révélation immémoriale. Ainsi le retour à la vérité d'une langue sacrée dans un monde séculier – l'ouverture au non-sens par la figuration littéraire – ne veut aucunement dire réactiver l'usage commun d'une langue ayant eu traditionnellement un statut sacré. On doit considérer que cette langue pure transposée dans le cadre d'idéaux humains, « cette langue-là est grosse de catastrophes à venir¹⁴³ ». Cela veut dire qu'elle risque de manifester par un excès de violence l'inhumanité de l'humain. La tâche du traducteur telle que l'envisage Benjamin prête une attention à la puissance immémoriale de cette langue en discernant des questions et des œuvres où elle peut être réinvestie; par la voie d'une transformation poétique on assure la sauvegarde critique d'une telle puissance. Il faut faire l'expérience des « douleurs d'enfantement » de cette portée catastrophique sans l'utiliser à des fins d'unification

¹⁴² Mosès, *L'ange de l'histoire*, p. 149.

¹⁴³ Passage tiré d'une lettre de Gershom Scholem à Franz Rosenzweig (1926) cité dans Mosès, p. 343.

ethnocentrique, voire anthropocentrique, où elle risque d'avoir des effets désastreux. Là où l'on prétend récupérer la langue sacrée pour incarner une idée générale d'humanité vient poindre le désastre. Selon Benjamin, la réalité historique doit rester séparée du plan messianique. De même, il n'y a aucune adéquation possible ni de ressemblance mimétique entre l'œuvre originale et la traduction : l'ordre profane ne doit pas simplement refléter un ordre sacré. L'économie symbolique de la tâche consiste justement à évoquer cette distance par rapport à la langue sacrée dont atteste la diversité des langues, plus précisément les manquements et les lacunes entre chaque langue particulière. Dans un autre court texte de la même période, Benjamin écrit : « Au mouvement spirituel de la *restitutio in integrum* qui conduit à l'immortalité, correspond une *restitutio* séculière qui conduit à l'éternité d'un anéantissement¹⁴⁴ ». La tâche du traducteur chorégraphie le mouvement de cette restitution séculière dans la mesure où le renouveau des langues auquel elle donne lieu annonce leur réconciliation dans une langue suprême... d'ores et déjà anéantie.

Cette tâche figure ainsi une responsabilité dans le cadre séculier du déploiement historique de la vie spirituelle, elle participe d'une ouverture à l'avenir dans la réminiscence figurale à laquelle initie un artefact textuel sans que cette dynamique temporelle ne soit exclusivement autorisée par la vérité archaïque du religieux. Cette tâche séculière anticipe, dans son mouvement, la place à combler lorsque ce qu'elle aura traduit viendra à échéance. Faillible et provisoire, la traduction témoigne qu'en répondant à un différend adressé dans une situation singulière il n'y a pas forcément résolution du problème. C'est un problème récursif. La toile de fond de cette pensée est linguistique et poétique dans l'essai de Benjamin, mais sa portée peut s'étendre à d'autres aires de réflexion. La tâche de traduire est une figure

¹⁴⁴ Benjamin, « Fragment théologico-politique », dans *Œuvres*, t.1, p. 264-265.

exemplaire d'une subjectivité éthique : elle atteste d'un « invincible désir de justice », d'une attention à la « réalisation intensive, anticipatrice, annonciatrice » d'une rencontre mystérieuse entre les langues ou bien entre les générations au cours du processus de séparation du domaine religieux et du domaine politique, cette désacralisation toujours inachevée du monde de la modernité tardive. La poétique séculière de cette tâche donne à penser une messianicité « dépouillée de tout » :

Cette messianicité abstraite appartient d'entrée de jeu à l'expérience de la foi, du croire ou d'un crédit irréductible au savoir et d'une fiabilité qui 'fonde' tout rapport à l'autre dans le témoignage. Cette justice, que je distingue du droit, permet seule d'espérer, au-delà des 'messianismes', une culture universalisable des singularités, *une culture dans laquelle la possibilité abstraite de l'impossible traduction puisse néanmoins s'annoncer*¹⁴⁵.

On retrouve ces idées d'un départage des singularités et d'une fidélité sans dogme dans deux métaphores à la fin de l'essai de Benjamin. Il s'y dégage un ethos de la modernité tardive, l'idée qu'il faille retenir de l'intraduisible une provocation à en faire abstraction dans notre rapport fini au langage.

Le vase brisé et la tangente

La messianicité se distingue du messianisme en cela qu'elle nomme une expérience du temps historique n'étant pas déterminée par un ensemble de croyances et de représentations inscrites dans le cadre d'une religion traditionnelle ni dans le cadre séculier d'une utopie politique ou d'une « éthique de la communication » alignée sur un « horizon d'attente ». C'est

¹⁴⁵Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, coll. « points », 2000, p. 30-31.

une disposition, une ouverture à la rédemption dépouillée de sa finalité illusoire : une transformation de la foi dans l'abandon de l'outre-monde éternel, de la société idéale, de la transparence communicationnelle, etc. Dans l'essai de Benjamin, la fidélité à un événement faisant rupture avec le cours normal du temps (« le Messie ») articule un scepticisme à l'égard de la structure de croyances et de pratiques au sein de laquelle cette figure judéo-chrétienne opérait (et celles dans lesquelles elle fut par la suite transposée dans un monde sécularisé). En cela, la revendication d'une messianicité dans les écrits de Derrida – dans le sillage de la pensée de Benjamin – fait ressortir l'ambivalence du processus de sécularisation : la forme de réconciliation ultime faisant l'objet de l'expérience de la foi, religieuse ou profane, orientée vers le salut du ciel ou l'égalitarisme universel sur terre, porte en germe sa propre dissolution¹⁴⁶.

Le vase

Cette messianicité critique toute prétention à l'universel en laquelle s'abolit le particulier. C'est, au contraire, dans le conflit et la différenciation qu'elle se montre sans former de programme. Dans *La tâche du traducteur*, la question de la traduction met en scène l'impossibilité de postuler une universalité – dont la « langue pure » pourrait être une figure – sans qu'elle ne soit déclarée à partir d'un idiome particulier – l'idée d'une manière de signifier [*Art des Meinens*] – qui, par le fait même, rend inopérante une prétention universelle. Benjamin reprend une image sensible de la tradition lurianique de la Cabbale pour penser une « culture

¹⁴⁶ Voir notamment *Le monolinguisme de l'autre* (1996) et, bien sûr, son commentaire de l'essai de Benjamin : Jacques Derrida, « Des tours de Babel », dans *Psyché : Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 203-235.

universalisable des singularités, une culture dans laquelle la possibilité abstraite de l'impossible traduction puisse néanmoins s'annoncer ». Il s'agit du vase morcelé, une image littéraire primordiale supportant la messianicité inhérente au problème de la traduction, une tension irrésolue entre l'attente d'une résolution universelle et l'idiome particulier dans lequel elle a été formulée :

[...] de même que les débris d'une amphore, pour être rassemblés, doivent correspondre les uns aux autres dans les plus petits détails formant les fragments d'une même amphore, sans être pour autant identiques, ainsi la traduction, au lieu de se mouler sur le sens de l'original, doit-elle plutôt, dans un mouvement d'amour et jusque dans le détail, reproduire son mode de visée [*Art des Meinens*] dans la forme de sa propre langue, de telle façon qu'à l'instar des débris formant les fragments d'une même amphore, original et traduction deviennent reconnaissables comme les fragments d'un langage supérieur. (*AT* : 24)

En faisant appel au symbole du vase brisé pour penser la traduction, Benjamin rappelle la tradition lurianique de la religion juive. Le *shevirath ha-kelîm* projette l'idée d'une unité perdue initiant la quête humaine de sa restauration [*tikkun*]. L'instauration d'un ordre dans le monde procède de l'éclatement originaire du retrait du divin [*tsimtsum*]. Mais cet arrière-fond théologique rencontre la tâche on ne peut plus humaine de traduire au milieu de l'efflorescence disparate d'une langue pure en retrait de ses manifestations mondaines. L'espace liminal entre les langues annonce une commensurabilité (« un langage supérieur ») en cela qu'elle marque un lieu de différences où surgit une intimité archaïque, irrépressible mais imprésentable, que la traduction rappelle. Cet archaïsme apparaît insurgent, d'ordre anarchique, car il ne signifie plus rien et n'exprime plus rien [*die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt*] dans un contexte séculier. Or, dans cette situation hasardeuse et contingente, la traduction témoigne de la responsabilité, faillible et précaire, de le rappeler.

Les fragments du vase restent fragments, la tâche de traduire consiste plus que tout à faire travailler cette inadéquation « amoureusement et jusque dans le détail » (*TT* : 257) sans les rassembler dans un langage concrétisant un tout. Dans cette image sensible, Benjamin dit le mode relationnel et non substantiel de la tâche en question, comme Carol Jacobs l'a souligné : « *With the joining together of translation and original, language remains a Bruchstück*¹⁴⁷ ». Dans les discussions actuelles autour de l'universalisme, le motif de la traduction a un statut important car elle figure l'idée d'une résonance par la dissonance, une universalité inscrite d'une situation particulière à l'autre, dans un procès immanent entre particularités non subsumées à l'universel. Bref, la traduction promet l'articulation d'un projet communément singulier, fondamentalement inachevé, dont les idéaux régulateurs, révocables car provisoires et historiquement situés dans l'espace et le temps, sont constamment susceptibles d'être réévalués qualitativement à travers la mise en œuvre du langage et la prise de parole. Benjamin pense une telle temporalité indéterminée de l'ethos messianique de la traduction : « toute traduction est une manière pour ainsi dire provisoire de s'exposer [*auseinandersetzen*] à ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre » (*TT* : 251-252) La messianicité admet l'impulsion vers l'universel en rappelant chaque revendication universaliste à sa constitution dans un idiome particulier. Dans cette perspective, on pourrait parler d'une capacité désenchantée de produire des différences pour transformer l'état du monde à partir de l'arrière-fond irrépressible du mythe : an-archaïsme. La force de la figure de la traduction, dans le sillage de Benjamin, tient à ce qu'elle appelle à se méfier de l'universel en dotant la poïétique d'une responsabilité potentiellement politique.

¹⁴⁷ Carol Jacobs, « The Monstrousness of Translation », *MLN*, 90, 1975, p. 762.

Ce type de posture intermédiaire est d'autant plus appelé à jouer un rôle dans la modernité tardive où on ne peut faire abstraction de la diversité de croyances et pratiques constituant des « différences anthropologiques » mais aussi d'une polarité de plus en plus visible entre « le culturel et le religieux » caractérisant notre condition séculière¹⁴⁸. La méfiance de l'universel n'implique pas que l'on renonce à des questions fondamentales auxquelles tous peuvent accorder une importance mais d'être sensible à ce que la manière d'y accorder une importance puisse différer. Qu'est-ce qu'être humain ? Que veut dire disposer d'une liberté d'expression ? Contre un cadre hégémonique déterminant les critères de l'universel, la tâche de traduire apprend plutôt à reconnaître l'universalité d'un problème en faisant travailler des cadres de référents inconciliables, en marquant l'asymétrie entre les réponses idiomatiques aux problèmes à l'ordre du jour. Ainsi, cela impliquerait de mettre en question la prétention d'une institution religieuse revendiquant une autorité absolue tout autant qu'un discours élevant la prétention d'une « neutralité » séculière pour négocier les litiges, qu'il s'agisse d'une universalité civique (égalité des droits) ou d'une universalité marchande (équivalence de l'échange). L'universel n'existe pas en fait. Il doit constamment être performé, mis en scène, à partir de la matière ductile de la langue qui le trahit. La traduction, en tant que figure de pensée, incarne un mode permettant d'appréhender ce qu'on pourrait appeler le processus de sécularisation de la modernité tardive, cette ère d'« universalités conflictuelles » telle que le suggère Judith Butler :

If the spectrally human is to enter into the hegemonic reformulation of universality, a language between languages will have to be found. This will be no metalanguage, nor will it be the condition from which all languages hail. It will be the labour of transaction and translation which belongs to no single site,

¹⁴⁸ Étienne Balibar, *Saeculum : culture, religion, idéologie*, Paris, Galilée, 2012.

*but is the movement between languages, and has its final destination in this movement itself. Indeed, the task will be not to assimilate the unspeakable into the domain of speakability in order to house it there, within the existing norms of dominance, but to shatter the confidence of dominance, to show how equivocal its claims to universality are, and, from that equivocation, track the break-up of its regime, an opening towards alternative versions of universality that are wrought from the work of translation itself*¹⁴⁹.

La tâche de traduire pousse à refaçonner notre appartenance à l'universalité à partir de revendications [*claim*] issues de la capacité d'agir individuellement et collectivement au milieu de la contingence du monde. Ce façonnement, souligne Benjamin, se fait entre les manières de signifier et non dans la communication d'une information dans le but de pouvoir en formaliser les caractéristiques : « la traduction doit renoncer au projet d'informer de quoi ce soit, faire abstraction du sens dans une large mesure » [*muss sie von der Absicht, etwas mitzuteilen, vom Sinn in sehr hohem Masse absehen*]. Dans le cas de l'assertion de Butler, cela revient à dire qu'il ne faut pas traiter d'un contenu universalisable, ou tenter de rendre universel un contenu spécifique en s'arrogeant le droit de statuer sur les discours mais de cultiver des versions d'universalité susceptibles de modifier les critères même de ce qui peut être déclaré universel. C'est en cela que consisterait la « traduction culturelle » sur le plan de la responsabilité politique.

À l'instar de l'usage du terme que font Judith Butler et Étienne Balibar, on constate l'emploi de la traduction comme modèle pour penser la différence – linguistique, culturelle, sexuelle, juridique, etc. – dans plusieurs discours théoriques des humanités. Dans la discipline de la traductologie, on régite souvent à la dérive métaphorique de terme au détriment de son acceptation stricte d'opération interlinguistique. Au-delà des débats stériles sur son usage propre ou impropre, force est de constater que ce terme agit désormais comme une catachrèse,

¹⁴⁹ Butler, « Competing Universalities », p. 179.

c'est-à-dire une dénomination tropologique qui vient à se lexicaliser dans une situation lacunaire – *a shortcoming* dirait-on en anglais. Il est devenu une métaphore puissante pour penser le différend. L'imaginaire de la tâche de traduire vient suppléer aux défaillances de communication entre des régimes de signes inconciliables : la vérité d'un système de croyances religieuses opposé au consensus par recoupement d'un libéralisme universaliste ou bien les revendications territoriales d'une collectivité fondée sur une tradition orale opposée à un système légal d'un État-nation fondé sur une tradition écrite, par exemple. En soulevant la question de l'impossible possession individuelle et collective d'un idiome propre, d'une dislocation persistante des identités culturelles et la perte d'un sens universel de l'Histoire et d'une langue sacrée, cette tâche langagière s'ouvre à l'à-venir en faisant de l'expérience de la transcendance une poïétique de la finitude. On pourrait avancer que traduire est devenu un *nom primordial* de la modernité tardive car ce verbe substantivé cristallise les ambivalences irrépressibles du processus de sécularisation. Plus encore, la traduction projette un *ethos*, entre un sécularisme critique et la foi inhérente à la capacité humaine de renouveler un rapport au monde lorsque confronté à l'intraduisible.

La tangente

Cet *ethos*, intimement relié au processus de sécularisation, se caractérise par une expérience spécifique du temps et un rapport au langage. Pour mieux le cerner, revenons à l'attitude adoptée par le traducteur lorsque confronté à la traduction littéraire, une attitude où se recoupe, dans le texte de Benjamin, deux *topos* de la théorie de la traduction : fidélité et liberté [*Treue und Freiheit*].

Dans la tâche de traduire persiste un sens du sacré dans la mesure où elle n'a plus comme fin la restitution du sens de ce qui est traduit. Elle concerne avant tout la liberté de création exigée par l'incompréhension à laquelle expose l'inadéquation entre deux langues. S'il est vain de prétendre librement à la restitution transparente du sens d'une œuvre dans le but d'en conserver une identité hypothétique, en approchant la tâche par une démarche littérale on peut réarticuler la fidélité en la soumettant à l'exigence d'être librement infidèle à l'identité de sa langue « propre » : « la littéralité face à la syntaxe rejette toute restitution de sens et risque de mener tout droit à l'incompréhensible [*Unverständliche*] » (GA, 19). Le pari éthique de Benjamin consiste justement en cet appel à s'abandonner à l'incompréhensibilité dans le geste de traduire en renonçant à la « liberté débridée » [*zuchtlose Freiheit*] à vouloir conserver à tout prix un sens. La responsabilité inhérente à la traduction doit s'entendre à partir de la restitution du mode [*Form*] et non du sens [*Sinn*]; la fidélité doit œuvrer selon ce point de fuite. Mais sur quoi repose cette fidélité? D'où provient cette exigence? Benjamin écrit, à l'image de l'ambivalente persistance de la transcendance dans un cadre séculier, que la légitimité de reproduire l'économie intime des signifiants d'un texte va de soi [*deren Recht auf der Hand*] mais que le principe [*Grund*] de cette exigence [*Forderung*] reste caché. Ce principe n'a par ailleurs rien d'un impératif que l'on pourrait formaliser mais justement, étant caché, n'autorise que l'abandon de « cette restitution du sens qui doit cesser de faire la loi » et exige de repenser la liberté à la lumière d'une fidélité à l'immanence des œuvres dans le temps. Une fidélité à un « incommunicable », *d'être vrai* à la manière dont il se manifeste, « symbolisant ou symbolisé », c'est-à-dire les deux façons par lesquelles se fait l'épreuve de notre finitude.

La tâche de la fidélité [*die Aufgabe der Treue*] change la manière d'exercer la liberté interprétative en la détournant du projet de conserver le sens d'un original fondé sur l'illusion

qu'il existerait un contenu invariant, intrinsèque au texte source, pouvant faire l'objet d'une correspondance sémantique. Au lieu, la liberté s'affirme dans le façonnement de l'idiome dans lequel opère la traduction, attestant par le fait même sa propre impropriété. Exercer une liberté dans le mouvement de traduire force à une dépossession de l'appartenance à une langue, de défaire et refaire les éléments linguistiques du traduit et du traduisant dans une dynamique interprétative de décontextualisation et de recontextualisation à la fois partielle et contingente¹⁵⁰. La littéralité préconisée par Benjamin – après Goethe – s'opère selon la « loi de la fidélité dans la liberté du flux langagier » [GA, 20], une démarche rétrospective attribuant à la tâche un caractère séculier : la fidélité n'incarne pas une posture pieuse à l'égard d'une origine sacrée dont il faudrait réactualiser la plénitude mais une capacité *d'être vrai* à l'inadéquation principielle d'où surgit le renom d'une œuvre poétique par un travail attentif de réinscription poétique. Qu'en est-il alors du sens dans la relation entre les deux versions d'une œuvre, dans cette adjonction marquant davantage leurs singularités ? Benjamin fait appel à une autre image : la tangente. La traduction touche le sens du texte source de manière fugitive pour décliner sa propre langue autrement, pour amorcer une déclinaison *de* l'œuvre, à entendre ici dans le sens du génitif objectif et subjectif du syntagme : « Tout comme la tangente ne touche le cercle que de façon fugitive en un seul point, et que c'est juste ce contact, non le point, qui lui assigne la loi selon laquelle elle poursuit à l'infini sa marche en ligne droite, la traduction touche-t-elle le sens le sens de l'original » (AT : 26). On peut parler d'une fidélité tangentielle, une fidélité relevant davantage d'un rapport à la vérité qu'à la foi d'une croyance religieuse. Évidemment, la notion de vérité dont atteste la tâche de traduire ne renvoie nullement à la vérité formelle d'une logique propositionnelle ou aux faits empiriques

¹⁵⁰ Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything*, Londres, Routledge, 2013, pp. 180 et 192.

des sciences naturelles, elle concerne la vie historique au sein de laquelle on fait l'expérience d'une métamorphose du sacré, d'une transcendance en restes. Benjamin envisage donc dans la tâche de traduire une religiosité sans religion, l'*ethos* d'une « fidélité de l'infidèle¹⁵¹ ».

Benjamin reprend donc le concept de fidélité et ses présupposés théologiques dans la perspective de la vie historique des œuvres littéraires. Or, au lieu d'en faire le principe d'une tendance à reproduire le sens immédiat d'un original possédant un contenu identifiable, la fidélité désigne la tâche de créer une version d'un texte produisant différemment le même écart par rapport au sens dont atteste le texte ainsi (re)mis en œuvre. Elle désigne une attention scrupuleuse (*religio*) aux écarts et manquements, entre les langues et au sein de sa propre langue, d'où se dégage la liberté poétique de jeter un regard sur le présent : son historicité. Il ne peut donc pas s'agir d'un modèle d'obéissance dogmatique ni un principe normatif de pratiques discursives car la fidélité et la liberté s'articulent toujours différemment selon la singularité de l'œuvre et le moment propice d'où procède la recréation qu'elle appelle.

La fidélité exige de s'abandonner à la dépossession de sa propre langue face la signifiante d'un ordre de mots radicalement dissemblable pour s'ouvrir à la virtualité que recèlent leurs interactions idiomatiques. La fidélité reviendrait donc à un souci de la structure disruptive de la langue à travers un travail sur la textualité en devenir des œuvres entre langues étrangères; un souci de relier leurs inscriptions pour dégager la singularité à venir – leur vie

¹⁵¹ Simon Critchley développe également cette idée d'une fidélité non dogmatique pour rendre compte d'une subjectivité politique cohérente avec la finitude humaine. Selon lui, une conception immanente d'une autonomie politique doit toujours faire appel à une transcendance – éthique – et comporte donc inévitablement une part d'hétéronomie. Donc une politique sans religion, certes, mais sans religiosité, plutôt improbable. D'où la nécessité d'imaginer comment *être vrai* à quelque chose d'extérieur à soi et comment cela peut mener à renouveler des institutions et développer nos capacités à se conduire fidèlement à l'événement d'un renversement radical de situation. Cela revient, sur le plan littéraire décrit dans l'essai de Benjamin, à participer de la survie d'une œuvre poétique. Critchley, *The Faith of the Faithless*, pp. 3-7 et pp. 164-165).

posthume – au lieu de tenter de découvrir un sens primordial à conserver, à garder sous vide. En tant que disposition initiant un renouvellement idiomatique qui ne laisse aucun des termes du processus indemne, la tâche de traduire répond à l'exigence d'assumer et de supporter la complémentarité des idiomes. Ainsi, traduire désamorce la hiérarchie et l'institution d'une autorité, il s'agit d'une décharge d'une vérité au lieu d'une prise en charge d'un sens originaire : une responsabilité an-archaïque. La « langue pure » n'est qu'une figure heuristique pour rappeler le déploiement anarchique des langues et appeler à l'entretenir par une poïétique relationnelle et non une équivalence substantielle.

CHAPITRE 5

– Attention an-archaïque –

] among mortal woman, know this

] from every care

] you could release me

Sappho, fragment 23 (trad. Anne Carson)

Essayer de remédier aux fautes par l'attention et non par la volonté.

Simone Weil

La traduction poétique, en tant que mode d'écriture séculier où s'éprouve la persistance du sacré – l'incommunicable ou l'incompréhensible dans les mots de Benjamin – informe une pensée littéraire dont j'ai tenté de décrire l'*ethos*. La poète traductrice Anne Carson exemplifie un tel *ethos* où fidélité et liberté s'articulent différemment, d'une œuvre à l'autre, à travers un exercice d'attention. Cette attention que l'écriture littéraire exerce caractérise une pensée oscillant entre une gnose non théologique et une sensibilité lyrique tout en restant rigoureusement attachée à la signification économique de textes anciens et modernes à l'origine d'une grande partie de ses écrits. Malgré l'hétérogénéité de son corpus brouillant constamment la distinction entre prose et poésie versifiée, la traduction anime sa démarche littéraire, implicitement ou explicitement. C'est le mode par lequel son écriture répond à la

maxime que formulait Jacques Lacan au terme de sa lecture d'*Antigone* : « Ne pas céder sur son désir¹⁵² ». On pourrait paraphraser cela de la manière suivante : *Fais attention* ! Cet impératif n'a rien de catégorique mais il formule néanmoins une exigence, celle d'une dépossession de soi pour prendre la parole, d'un renoncement à la maîtrise consciente d'un sujet autonome pour *être vrai* à l'extériorité d'un événement (littéraire, politique, amoureux, etc.) et assumer une responsabilité par-delà l'autorité d'un principe d'action dicté par une instance institutionnelle. Cette ligne de conduite que la poésie incarne dans le langage, que la pensée poétique suit pour s'exposer à l'inintelligible, prédispose à l'autonomie rationnelle. Il s'agit d'un « affranchissement an-archique », d'une « susception pré-originale », dans les termes de Levinas¹⁵³. Le désir prend forme dans la traduction chez Carson, la pensée surgit du dépouillement créateur qu'elle initie. Traduisant Sappho, Stésichore, Catulle, Euripide, Eschyle, Sophocle, Celan ou Simonide, le moi s'anéantit pour laisser libre cours au désir dans l'attention au réel.

En cela, ne pas céder sur son désir, dans son expression la plus radicale, culminerait dans le consentement à une déprise du « moi », dusse cet arrachement mener à la mort de l'individu, selon Simone Weil. Gustave Thibon, l'ami, éditeur et interlocuteur de la mystique, rapporte un aveu que cette dernière lui fit dans une de leur correspondance :

L'effort d'expression [...] ne porte pas seulement sur la forme, mais sur la pensée et sur l'être intérieur tout entier. Tant que la nudité d'expression n'est pas atteinte, la pensée non plus n'a pas touché ni même approché la vraie grandeur... *La vraie manière d'écrire est d'écrire comme on traduit. Quand on traduit un texte écrit en une langue étrangère, on ne cherche pas à y ajouter; on met au contraire un scrupule religieux à ne rien ajouter. C'est ainsi qu'il faut essayer de traduire un texte non écrit*¹⁵⁴.

¹⁵² Jacques Lacan, *Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.

¹⁵³ Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, pp. 195 et 198.

¹⁵⁴ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1991, pp. xi-xii.

Traduire un texte non écrit. Carson suit cette voie du dénudement de l'expression, un retranchement de l'écriture pour supporter une pensée rivée au réel. Il s'agit là d'une forme de religiosité hérétique consistant à relier scrupuleusement un moment contemporain et un artefact du passé par la médiation de l'écriture. En cela traduire s'avère une attitude paradigmatique. Mais comment faire pour écrire sans ajouter, sans verser dans l'accumulation ? Peut-on suppléer un manque et un défaut par une inscription de ce manque et de ce défaut ?

La fixation d'une idée claire et distincte par l'intellection d'une substance pensante implique un certain mode de connaissance, c'est le sens que donne Descartes à l'attention dans ses méditations métaphysiques¹⁵⁵. La pensée littéraire exerce aussi une attention mais elle met tout autrement un scrupule à faire surgir le savoir dans un cheminement dont la visée serait moins de posséder et de maîtriser le monde objectif que de « recollecter » les figurations et les événements qui le rendent réel et permettent de le transformer : « l'hésitation qui retient » de la *religio* d'une inadéquation entre les langues lisible sous différents angles à travers le temps. Irréductible à une expérience religieuse ou à une méthode philosophique, l'attention sera donc comprise comme une attitude relevant d'une certaine acception du mot *religio* : une posture scrupuleuse de l'esprit¹⁵⁶. Lorsque ce mouvement de l'esprit procède par la réinscription poétique d'autres textes, le rapt passionnel de cette rencontre coïncide avec une recollection faisant rupture avec la tradition. Les défaillances de la tradition sont l'occasion d'une telle

¹⁵⁵ Voir, par exemple, la cinquième méditation.

¹⁵⁶ L'étymologie de *religio* que propose Benveniste rattache ce mot au verbe *relegere*, signifiant une attention scrupuleuse distincte du culte religieux et d'une distance entre sujet et objet. La *religio* relève davantage de la capacité de cueillir et de rassembler, d'où sa traduction par « recollecter » (Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.II, pp. 265-272). Derrida reprendra également ce filon pour penser le rapport ambivalent de la religion avec le foi et le savoir, notamment en l'envisageant – sans y insister dans son texte – sur l'attention, cette disposition de l'esprit tendant à « recueillir pour revenir et recommencer ». Voir Derrida, *La foi et le savoir*, pp. 49-56.

religio, comme la détérioration d'un papyrus ancien ou le manquement d'un transfert idiomatique. La poïétique de Carson atteste ainsi des lacunes inhérentes à la construction d'un savoir totalisant en pratiquant l'expérience faillible de traduire. Elle pense par la comparaison scrupuleuse de l'incomparable, notamment à partir des manques et des lacunes dans la transmission de certains artefacts textuels. Selon elle, il y aurait deux types de failles de la tradition : le « silence physique » et le « silence métaphysique¹⁵⁷ ». La quête que son écriture entreprend consiste à faire parler ces silences, de leur donner une densité discursive et une tonalité affective. Ils sont autant d'occasions de la pensée, d'exercer un « pouvoir d'évoquer l'inconnu, l'inconnaissable, l'imprévisible ou même l'impensable¹⁵⁸ ». Les stratégies d'écriture dans la poésie essayistique de Carson, dans leur attention singulière à l'économie d'autres textes, articulent une pensée qui s'attarde moins à ce que communiquent les mots qu'à la prégnance de quelque chose en creux de leur signification sans que cela ne corresponde à une essence idéale. La sensibilité à cette prégnance ramène à « *some larger-than-oneself thing*¹⁵⁹ », à quelque chose en surcroît des contenus communicables entre nous.

Cette attention, notamment cultivée par l'exercice spirituel de traduire, cherche à redécouvrir le sens qu'il y a à vénérer quelque chose. L'économie énigmatique d'un texte dégage une *essence* qu'il faut davantage comprendre ici comme l'extrait concentré d'un arôme que la nature propre d'un être. La traduction, en tant qu'acte intime de lecture, se met à l'affût de cette *essence* textuelle. Face au vide laissé par le départ d'un amant dont l'odeur reste imprégné dans l'air, il ne sert à rien de déplacer frénétiquement les meubles de la pièce.

¹⁵⁷ Carson, *Nay Rather*, p. 4.

¹⁵⁸ Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota Bene, 2008, p. 43.

¹⁵⁹ Anne Carson et Mary di Michele, « The Matrix Interview », *The Matrix*, 49, p. 10.

« L'attention, écrit Simone Weil, est liée au désir. Non pas à la volonté, mais au désir¹⁶⁰ ». L'épreuve de ce désir, chez Carson, passe notamment par l'épreuve de traduire par-delà la volonté de communiquer une signification puisqu'elle engage, par le travail poétique qu'elle appelle, un processus de dépersonnalisation et une sorte de « sacrifice de soi » afin d'actualiser les figurations d'autres traces matérielles. Mais quelles formes prennent l'épreuve de cette attention ?

La démarche littéraire de Carson recoupe plusieurs genres en alternant librement entre prose et poésie, ce qui rend problématique la classification des ses travaux. On y trouve un mélange d'études classicistes et de poésie lyrique, de romans en vers libres et de récits confessionnaux. L'énumération des genres littéraires auxquels nous pourrions associer ses écrits ne dit rien de l'économie textuelle dont procède sa pensée, elle révèle seulement les structures génériques visant à en faciliter la réception et la diffusion, c'est-à-dire, la consommation et l'institutionnalisation. Ce mélange de genres et de styles littéraires cherche moins à souscrire au diktat moderniste de créer du nouveau – tradition désormais bien établie dans l'histoire littéraire – qu'à soutenir une question à travers l'attention poétique: « *What do 'shelves' accomplish, in stores or in the mind?*¹⁶¹ ». Par exemple, d'un texte à l'autre, parfois à l'intérieur d'un même texte, la distinction principielle entre prose et poésie est suspendue afin d'engager la contingence d'une sensation, d'une situation ou d'autres écrits.

On peut dire que l'attention de Carson donne lieu à un mode atypique de pensée oscillant entre le lyrisme et la méditation, *ein Form* dans la tradition de Montaigne et de

¹⁶⁰ Weil, *La pesanteur et la grâce*, p. 135.

¹⁶¹ Carson, *The Matrix Interview*, p. 10.

Lukacs¹⁶². L'écriture de l'essai se rapproche du mode de la traduction dans la mesure où le rapport au savoir dans ces deux arts est de nature partielle, provisoire et fondamentalement « hérétique¹⁶³ ». Or l'écriture de Carson effectue habilement leur rapprochement pour répondre à la tâche de la pensée. L'épistémologie devient donc indissociable d'un souci d'économie et de dévotion sous une forme d'hérésie, un souci de trouver un moyen de faire usage d'idiomes inconciliables pour appréhender ce qui les excèdent, de faire sens en marquant les limites d'une compréhension de cet excès. Sa teneur épistémologique relève ainsi d'une attention littéraire. L'attention, suggère-t-elle, ne désigne pas simplement une posture monologique ou une concentration psychique intense mais une adresse de l'esprit qui, par une mise en écriture performative, initie une tâche partagée avec l'acte de lecture d'une personne quelconque : « *Attention is a task we share, you and I* ». L'une des manières d'entreprendre cette tâche consiste à faire dialoguer des textes, à faire ressortir leur portée dialogique. Parfois, ce dialogue procède de mises en scène médiatiques insolites pour faire œuvrer l'anachronisme; des plans de pensée se rencontrent et des résonances idéelles s'exposent. « *Sometimes, écrit Carson, you can see a celestial object better by looking at something else, with it, in the sky* ¹⁶⁴ ».

En tant que déplacement originaire, traduire problématise l'appartenance d'artefacts à un temps historique spécifique. Non seulement Carson traduit-elle au sens strict du terme dans ses versions anglaises des fragments de Sappho, des tragédies d'Euripide, d'Eschyle et de

¹⁶² Je pense bien sûr au texte de Lukacs sur l'essai, anticipant d'ailleurs plusieurs réflexions de Benjamin sur la traduction. Georges Lukacs, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai : une lettre à Leo Popper », dans *L'âme et les formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁶³ « [L]a loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie. On voit ainsi apparaître dans la chose, dans la désobéissance aux règles orthodoxes de la pensée ce qu'elles ont en secret pour finalité objective de tenir caché aux regards ». T.W. Adorno, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 28.

¹⁶⁴ Dans les premières pages de *Economy of the Unlost* – son ouvrage le plus « académique » – Carson se penche sur la méthode employée pour mener son investigation comparative entre Simonide et Paul Celan en évoquant le concept d'attention que son étude tente de mettre en œuvre. Carson, *Economy of the Unlost*, p. viii.

Sophocle, mais la traduction opère comme un véritable dispositif d'écriture. L'économie poétique de ce dispositif modèle un rapport au présent en juxtaposant le monde classique et le monde moderne, l'imprimé et le photocinématographique, le visuel et l'écrit, le récit narratif et le vers libre, la prose et la poésie, parfois dans l'espace d'un seul texte dont la cohérence ne repose aucunement sur un principe formel ou une esthétique déterminés. Ainsi, Carson jette un regard incertain sur son propre temps; elle inscrit une singulière relation au temps par la création de distances, «une relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme¹⁶⁵». Or ce déphasage que je pense à travers le problème de la traduction n'opère pas un retour savant vers une origine pour actualiser des idéaux perdus ou bien suivre le principe éducatif de l'imitation de modèles classiques. La sauvegarde d'un texte archaïque devient prétexte au renouvellement d'une attention au présent qui ne le laisse par ailleurs jamais indemne. Une attention *an-archaïque*.

(now again) : d'ores et déjà

Prenons un fragment de Sappho (re)traduit par Carson dans son recueil *If not, Winter. Fragments of Sappho* (2002). Comment cette version suit-elle la « loi de la fidélité dans la liberté » évoquée par Benjamin, comment est-elle la trace de l'exercice d'une forme d'attention singulière ? Il s'agit du fragment 22 tel que répertorié dans l'édition à laquelle se réfère les recompositions de Carson¹⁶⁶. L'archaïsme du matériau de base rappelle explicitement le

¹⁶⁵ Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain? », p. 28.

¹⁶⁶ *Sappho et Alcaeus : Fragmenta*, Eva-Maria Voigt (éd.), Amsterdam, Athenaeum/ Polak & Van Genneep, 1971.

caractère tardif de toute traduction et le retard inhérent sur son propre temps intrinsèque à la contemporanéité qu'elle initie.

]

]work

]face

]

]

if not, winter

]no pain

]

]I bid you sing

of Gongyla, Abanthis, taking up

your lyre as (now again) longing

floats around you,

you beauty. For her dress when you saw it

stirred you. And I rejoice.

In fact she herself once blamed me

Kyprogeneia

Because I prayed

this word

I want

(CHANGEMENT DE PAGE)

] of desire

]

]for when I look at you
]such a Hermione
]and to yellowhaired Helen I liken you
]
]among mortal women, know this
]from every care
]you could release me
]dewy riverbanks
]to last all night long
] [

Je ne prétends pas pouvoir évaluer l'exactitude philologique de cette version, si elle parvient à restituer le sens original du poème saphique¹⁶⁷. La littéralité dispense justement la tâche de traduire de cette fonction de restitution, écrivait Benjamin dans *La tâche du traducteur*. De plus, la détérioration du support (silence physique) par lequel il nous est parvenu tout comme la distance qui nous sépare du contexte dans lequel cette langue archaïque était chantée (silence métaphysique) témoigne d'emblée de la vanité d'une telle restitution¹⁶⁸. Notons plutôt la singularité de cette version de Carson : l'usage de l'espace de la page et de la ponctuation moderne pour suppléer le fragment de Sappho. La sensibilité à l'archaïsme de cette parole lyrique, au mutisme d'un poème créé pour être chanté, exige une forme de littéralité afin que son écho puisse s'entendre dans le présent de la version poétique.

¹⁶⁷ Dans un recensement de l'ouvrage, un spécialiste écrit : « *even by rigorous scholarly standards, she generally succeeds in producing translations of remarkable accuracy and subtleness especially if compared to translations one reads in recent scholarly books and articles on Sappho* ». Il ajoute : « *generally reliable and most elegant* ». Dimitrios Yatromanolakis, « Fragments, Brackets, and Poetics: On Anne Carson's 'If Not, Winter : Fragments of Sappho' by Anne Carson », *International Journal of the Classical Tradition*, 11 (2), Automne 2004, pp. 271-272. Voilà pour l'argument d'autorité.

¹⁶⁸ Carson, *Nay Rather*, p. 4.

Dans le recueil, les poèmes marqués par les signes diacritiques – tels que les crochets – signalent qu’ils sont des réinscriptions d’un texte écrit sur papyrus, c’est-à-dire un fragment source lui-même dérivé d’autres inscriptions qui l’ont précédées mais qui ne nous ne sont pas parvenus. Que fait un crochet dans le cadre de cette décontextualisation/recontextualisation des poèmes de Sappho ? Dans l’introduction à l’ouvrage, Carson écrit :

*Brackets are an aesthetic gesture toward the papyrological event rather than an accurate record of it. [...] Brackets are exciting. even though you are approaching Sappho in translation, that is no reason you should miss the drama of trying to read a papyrus torn in half or riddled with holes or smaller than postage stamp – brackets imply a free space of imaginal adventure*¹⁶⁹.

Mais qu’est-ce qu’une aventure sinon la capacité de surprendre absolument en faisant usage, dans ce cas-ci, d’un artefact textuel agissant comme l’interface, à la fois opaque et transparent, d’un événement de sens. La traduction de Carson supporte un pouvoir d’évoquer l’inconnu par l’aventure imaginaire qu’elle propose à partir d’un défaut originaire opérant comme modalité du dévoilement poétique :

Se perdre et se retrouver à partir d’un principe idéal – d’une *ἀρχή* dans son exposition thématique – l’être mène ainsi son train d’être. Le détour de l’idéalité mène à la coïncidence avec soi, c’est-à-dire à la certitude qui demeure le guide et la garantie de toute aventure spirituelle de l’Être. C’est pourquoi cette aventure n’est précisément pas aventure. Elle n’est jamais dangereuse. Elle est possession de soi, principauté, *ἀρχή*. Ce qui peut lui arriver d’inconnu est à l’avance dévoilé, ouvert, manifeste, se moule dans le connu et ne saurait surprendre absolument¹⁷⁰.

S’il est un « geste esthétique », l’usage du crochet n’a rien de nouveau. Il s’agit bien au contraire d’une convention discursive des études classiques et il accomplit plus spécifiquement

¹⁶⁹ Anne Carson, *If not, Winter. Fragments of Sappho*, New York, Vintage Books, 2002, p. xi.

¹⁷⁰ Levinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, p. 157.

une fonction d'ordre philologique : reproduire les conditions matérielles de transmission pour communiquer de l'information sur la factualité empirique du poème. L'usage qu'en fait Carson détourne cette fonction et renonce à la reconstruction exacte du fait littéraire dans un souci de littéralité, une littéralité – comme Benjamin le suggérait – opérant par la création du nouveau, l'exercice figuratif du langage. L'attention au silence physique du texte initie un retour au langage symbolique pour *être vrai* à son économie textuelle, à l'ordre et la syntaxe ne laissant pas indemne la tonalité affective des mots : une sensibilité à l'événement de la discontinuité de la transmission. On retrouve un tel *ethos* chez un autre poète moderne dont la contemporanéité consistait à façonner dans la langue une proximité distante avec l'archaïque. L'écrivain grec C.F. Cavafis va jusqu'à mettre en scène la performance de ce geste esthétique dans le poème en tant que tel jusqu'à faire du rapport à l'artefact ce qui donne la tonalité élégiaque du texte :

Avec peine, je déchiffre la pierre antique :
« Seigneur Jésus Christ ». Je distingue le mot « [Â]me ».
Puis, « Durant le m[ois] d'Athyr Leukio[s] s'est e[ndo]rmi ».
Pour l'âge, il est dit : « Il étai[t]... d'Alexandrie ».
Suivent trois lignes très mutilées
Dont je tire pourtant quelques mots comme « nos l[a]rmes »
 et « douleur »,
Puis je retrouve « larmes » et plus loin « deuil de [s]es
am[is] ».
Je crois que ce Leukios a dû être très aimé,

Lui qui durant le mois d'Athyr s'est endormi¹⁷¹.

Si le « geste esthétique » de Cavafis limite le signalement des crochets à l'épreuve du déchiffrement, celui dans le poème de Carson s'inscrit dans un projet de traduction où l'interprétation linguistique et typographique produit un effet sensible à partir de la détérioration du fragment poétique pour entamer une expérience temporelle singulière. Sa version fait jouer les effacements et les trouées d'un matériau fondateur de la tradition lyrique pour donner corps aux ambiguïtés du désir et la douleur de la mélancolie. L'illisibilité et la déchirure matérialisées fait ressentir la lamentation amoureuse suspendue entre la présence de l'adresse et l'absence de l'objet du désir adressé. La version de Carson performe littéralement le déchirement que le poème saphique peine à mettre en parole, elle devient le porte-parole impossible de la voix émue et mutilée du fragment. Elle exhorte ainsi Sappho à faire entendre sa voix tel que la voix du poème exhorte Abanthis, cette contemporaine dont « on ne connaît rien¹⁷² », à chanter la mélancolie nimbant sa beauté.

I bid you sing
of Gongyla, Abanthis, taking up
your lyre as (now again) longing
floats around you,
you beauty.

¹⁷¹ C.F. Cavafis, « Durant le mois d'Athyr » [1917], dans *Œuvres poétiques*, trad. Socrate C. Zervos et Patricia Portier, Paris, Éditions Imprimerie Nationale, 1992.

¹⁷² Carson, *If not Winter*, p. 384.

Outre les crochets, les parenthèses construisent également la littéralité de la version de Carson. Plus précisément, elles témoignent de la liberté face à sa propre langue pour réinscrire le texte archaïque dans un autre contexte et faire travailler les ambiguïtés temporelles du déploiement du fragment. Les parenthèses calquent le « silence métaphysique » d'un mot grec, en l'occurrence l'adverbe *δηῖτε* que Carson rend par « (*now again*) ». Elles cernent un manque afin de rendre lisible l'écart temporel, une fois de plus, en anglais, et témoignent ainsi d'une fidélité dans la liberté de l'énonciation langagière.

Que font des parenthèses ? Elles orchestrent une insertion interrompant la construction syntaxique dans laquelle elles s'insèrent. Peu importe ce qu'elles contiennent, elles créent une interruption afin de mieux revenir au texte depuis la distance qu'elles auront produite. Dans la version du fragment 22 de Carson, elles rendent visible le procès de la traduction afin de mieux laisser transparaître les mots de Sappho. Son interruption du flux langagier permet de recueillir la manière dont le mot *deute* affecte l'économie verbale de la lamentation saphique. Ce mot grec, « intraduisible », donne l'illusion d'une maîtrise du temps en contractant « maintenant » et « alors »; il charge le surgissement d'un présent de la récurrence d'un passé. Il marque invariablement ce que le poète lyrique cherche à dire sous toutes ses variations : un rapport altéré au temps sous l'emprise du désir¹⁷³. Sur le plan grammatical, il s'agit d'un adverbe temporel composé des particules « *δη* » et « *ῖτε* », comme l'explique Carson dans une note paratextuelle :

¹⁷³ Carson, *Eros the Bittersweet*, pp. 117-122.

De is a particle signifying vividly that some event is taking place in the present moment; it strikes a note of powerful alert emotion (sometimes with a tinge of irony or skepticism) like English 'Well now!' Aute is an adverb that peers past the present moment to a series of repeated actions stretching behind; it intercepts the new and binds it into history, as if to say 'Not for the first time!' (357)

L'interruption « *(now again)* » agit comme une décharge de l'émotion vive de la traduction, plus précisément de l'événement de cette (re)traduction du poème de Sappho. Certes, elle marque un réaménagement des éléments de la langue anglaise par la répétition d'un mot archaïque dans un autre idiome, mais elle rend également manifeste le cycle de régénération et d'obsolescence de la traduction poétique. La tâche, une fois entreprise, annonce par le fait même, sa reprise à venir animée par le désir inassouvi [*longing*] de la langue pure. L'attention vivifie ce désir dans le mouvement de la langue épurée de Carson fixé dans l'anachronisme des parenthèses.

Le philologue cherchant à établir l'objectivité du texte saphique verrait dans ce genre d'intervention une forme de distorsion nuisant à sa reconstruction empirique et à l'intégrité d'un sens autorisé. Or la tâche de traduire, dans sa quête d'être vrai à l'altérité textuelle d'un poème, tend à sauvegarder l'occasion déconcertante que la certitude tend à recouvrir. La poïétique du traduire expérimente l'incertitude, elle consent à l'erreur dans un geste d'abandon pour fabriquer quelque chose d'inédit à partir des silences physique et métaphysique des artefacts. C'est un dialogue diachronique véhiculant une teneur de vérité refusant la communication d'une identité entre les itérations: « *what we are engaged in when we do poetry is error,/ the willful creation of error,/ the deliberate break and complication of mistakes/ out of which*

*may arise/ unexpectedness*¹⁷⁴ ». Le dispositif de traduction s'engage sur cette voie de l'erreur, il l'assume et la supporte.

C'est une erreur, une faute d'impression, obstruant la communication transparente de l'œuvre de Sappho; une erreur, par contre, par laquelle *ne pas céder sur son désir*.

Your soul is blowing apart

Cette ligne de conduite, citée en introduction, apparaît au terme du séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse* de Lacan. Elle vient notamment caractériser l'attitude d'Antigone, figure tragique par excellence et le modèle d'un assujettissement pur au désir dans le cadre de la réflexion lacanienne. Il y a quelque chose de paradoxale à élever ainsi le désir, la passion excédant la raison, à la force déterminante d'une ligne de conduite qu'il faudrait suivre jusqu'à ses conséquences ultimes. En ne cédant pas sur son désir – d'enterrer son frère Polynice, notamment – sous la pression de la loi de la *polis* et des normes collectives, Antigone va jusqu'à désirer la mort, elle consent à l'anéantissement de la personne qu'elle était lorsque sujet à la loi de la cité. Cet être anémique personnifié, selon Lacan, un mode de transgression rendant sensible l'enjeu réel du désir: « l'empiètement de la mort sur la vie¹⁷⁵ ». En d'autres mots, en assumant malgré tout la tâche d'accomplir les rites funèbres interdits par le décret de Créon, Antigone nous confronte à la finitude humaine quitte à être jugée criminelle d'après le principe d'ordre de la cité. Criminelle, peut-être, mais « saintement criminelle¹⁷⁶ ». Antigone se défait d'elle-même pour laisser surgir le désir, une dépossession de soi entraînant son exclusion de

¹⁷⁴ Anne Carson, « Essay on what I think about most », dans *Men in the Off Hours*, New York, Knopf, 2000, p. 35.

¹⁷⁵ Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, p. 341.

¹⁷⁶ Sophocle, « Antigone », dans *Tragédies*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973, p. 87.

l'ordre politique à laquelle elle appartient malgré tout, une mise à l'écart ratifiée par la décision souveraine de Créon. Or cette figure de « l'être-pour-la-mort », alors qu'elle est apolitique en existant aux confins de la cité, manifeste l'ouverture à autrui et inspire la reconnaissance d'autres types de liens. L'*ethos* d'Antigone la rend apolitique en cela qu'il « excède de fait l'ordre civique » mais la transgression du deuil qu'elle performe devient par là autrement politique¹⁷⁷.

« *Your soul is blowing apart* », exulte le chœur dans *Antigonick* (2012) de Carson. Cette version de la tragédie archaïque relie la tâche de traduire à la vocation d'Antigone. Je ne prétends évidemment pas qu'*Antigonick* soit essentiellement un essai sur la traduction, mais la question ambivalente de la *religio* face à l'expérience limite de la mort soulevée par le texte de Sophocle concerne aussi l'*ethos* de la traductrice et le désir l'animant, surtout l'écart et le « manque à être » qu'implique le surgissement du désir. La traductrice, à l'instar d'Antigone, atteste d'une responsabilité que Carson voyait à l'œuvre chez le poète: « *A poet is someone who traffics in survival, reinflecting the fact of death into immortal publicity*¹⁷⁸ ». Or ce trafic assurant la survie de la tragédie sophocléenne semblait exiger, dans le contexte politique et social où elle est réinscrite, une version radicalement décomposée et émendée pour avoir une certaine résonance critique. L'attention que porte Carson à ce mythe hantant la conscience politique des institutions démocratiques produit une « interprétation métamorphique », un « commentaire actif » dont George Steiner reconnaît la valeur et la nécessité. Afin d'y jeter un nouvel éclairage, elle procède par ailleurs à rebours du genre de compréhension que l'érudit

¹⁷⁷ Nicole Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 46.

¹⁷⁸ Carson, *Economy of the Unlost*, p. 27.

humaniste semble exiger. En effet, en tant que réécriture exécutée dans l'urgence du moment, *Antigonick* rend le passé du texte présent en violant son « autonomie intégrale¹⁷⁹ ».

Antigone : No one shed a tear for me as I went to my new strange grave. For I'm a strange new kind of inbetween thing aren't I, not at home with the Dead nor with the living¹⁸⁰.

Dans une période marquée par une série de soulèvements politiques (mouvements *Occupy*, printemps arabe, entre autres) et un climat d'instabilité sociale causée par l'hyper-financiarisation de l'économie néolibérale, Carson (re)traduit et publie la pièce de Sophocle en prenant une approche différente de celle adoptée pour les fragments de Sappho. Cette version singulière, composée en collaboration avec deux autres artistes (Bianca Stone et Robert Currie), remanie radicalement l'économie verbale et syntaxique de la tragédie classique sans pour autant, me semble-t-il, renoncer à la tâche de répondre à l'*ethos* polémique au centre de l'œuvre, à l'exigence de faire entendre de nouveau, dans l'urgence du moment, les problèmes de fidélité et de trahison, d'autonomie et d'hétéronomie, se jouant dans l'incommensurabilité de « deux types différents de religiosité¹⁸¹ ». Traduire ne confronte-t-il pas cette incommensurabilité dans le mode même de son déploiement historique entre des idiomes étrangers l'un à l'autre? N'incarne-t-il pas une figure de l'ambiguïté morale constitutive de la tragédie? Une traduction arrive toujours trop tard, elle existe en vertu de sa propre

¹⁷⁹ George Steiner, *Les antigones*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986, p. 234 et 229.

¹⁸⁰ Anne Carson, *Antigonick*, Toronto, McClelland & Stewart, 2012.

¹⁸¹ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t.1, Paris, La Découverte, 2001, p. 34.

obsolescence mais c'est en assumant ce décalage temporel qu'elle peut prétendre être à propos, être contemporaine. D'ailleurs, un des traits de la tragédie antique est l'articulation disjonctive d'un passé mythique où elle puise la matière littéraire du drame et l'actualité politique du contexte où elle est présentée, ce n'est qu'à partir de la de *Poétique* d'Aristote que la dimension événementielle de la performance théâtrale a été évacuée par une mise valeur exclusive du texte dramatique faisant abstraction du *kairos*¹⁸². Il y avait, au 5^{ème} siècle av. J.-C., un rapport entre des productions telles que *Les Perses* ou *l'Orestie* d'Eschyle et le moment où elles étaient jouées dans la cité.

Il y a aussi une dimension *kairique* dans la version de Carson qui ne se manifeste pas dans chaque traduction de Sophocle. « À chaque époque, écrit Benjamin, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de le subjuguier¹⁸³ » – la traduction, sous sa forme critique, correspond à un tel arrachement. La recreation qu'elle appelle cherche moins à préserver « l'autonomie intégrale » d'une œuvre pour mettre en valeur une continuité historique entre le passé et le présent qu'elle ne marque un moment de suspension de cette chronologie et annonce le retour du passé selon une mesure qualitative du temps. Cette mesure non quantitative fait contraste avec une conception linéaire du temps composée d'instant successifs, pour les Grecs de l'Antiquité elle a un nom spécifique : *kairos*. Le *kairos*, parfois traduit par « moment opportun », « instant propice », « occasion » ou bien « l'à-propos », renvoie à une temporalité intermédiaire imprégnée à la fois d'un « jamais-plus » et du « pas-encore ». Dans la pensée grecque, le *kairos* s'interpose entre *chronos* – temps scientifique et séquentiel conçu comme succession d'instant – et *Aion* – l'éternité. L'étymologie

¹⁸² Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

¹⁸³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 430.

du mot comprend deux aspects relationnels présents à la fois dans les connotations spatiales et temporelles de la notion : coupure-séparation et jointure-ajustement¹⁸⁴. Dans l'économie culturelle où intervient *Antigonick*, la circulation transnationale du capital et son abstraction de tout bien matériel – la financiarisation – représentent les vecteurs principaux d'une ordonnance du temps dominée par la catégorie du présent. Ce « régime d'historicité » que certains nomment « présentisme » caractérise notre modernité tardive, il désigne « l'expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire pour lui-même son propre temps historique¹⁸⁵ ». En 2012, la crise financière et les mesures d'austérité affectent les vies à l'échelle globale, elles attisent des mouvements de contestation opposés aux institutions politiques de différentes nations et donnent naissance à des actes de désobéissance civile et des expérimentations démocratiques. La (dé)composition d'*Antigone* de Carson met justement en question la réalité sociale du moment.

Dans son compte rendu d'*Antigonick*, George Steiner dénonce les « vulgarités » de l'ouvrage, l'usage que fait Carson de la langue anglaise vient selon lui subvertir la « maturité » et la « formalité » qui font de cette pièce un chef-d'œuvre de l'Antiquité. Carson aurait « sacrifié » la composition polyphonique de l'œuvre, l'équilibre de la prosodie, la grammaire et le style du texte original en proposant une réécriture « populiste » qui efface sa complexité morale. Steiner reproche, en somme, la création d'un idiome et d'un support inadéquats au texte grec et à l'idéal qu'il véhicule. La lecture de Steiner réitère deux reproches récurrents de

¹⁸⁴ Tout le développement autour du champ sémantique du mot *kairos* dans l'Antiquité repose sur les études précieuses de Monique Trédé, *Kairos. L'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle av. J.-C.*, Paris, Klincksieck, 1990.

¹⁸⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « points », 2002, p. 28.

la critique réactionnaire faisant abstraction des circonstances de production et de réception de l'artefact textuel en question : l'inadéquation herméneutique et la détérioration de la langue dans la production littéraire. Ce jugement vient d'un des représentants les plus importants des lettres humanistes du 20^{ème} siècle, un gardien averti de la tradition littéraire occidentale. La remarque suivante à propos de la célèbre « ode à l'homme », résume bien l'attitude conservatrice de Steiner :

Inspired by Hölderlin's idiosyncratic but incomparable rendition, Heidegger declared the famous choral ode on the nature of man to be the foundational statement in Western civilization. Elizabeth Wyckoff's version, one among so many, is lucidly attentive. Why Carson's "customers" instead of "man"? Why this "hilarious cantering" or the all but total omission of the cardinal theme, that of the unhoused wanderer (apolis), outcast from the civic hearth – a theme which crystallizes the Sophoclean reading of the human condition¹⁸⁶ ?

Carson aurait donc failli à sa tâche en déformant ce qu'il considère, en écho à Heidegger et Hölderlin, un des discours fondateurs de la civilisation occidentale. Cette déformation, si inévitable soit-elle, est illégitime d'après Steiner qui lui reproche l'appauvrissement quantitatif – restitution elliptique – et qualitatif – détournement sémantique – du texte grec. Mais cette critique ne révèle-t-elle pas justement la caducité d'une représentation universelle d'un sujet humain dont le canon littéraire occidental assure la transmission ? Cette version ne met-elle pas en doute, en personnifiant la distinction insolite de l'homme sous les traits d'un consommateur replié dans la solitude de son individualité, l'essentialisation de l'être humain ou, plus modestement, l'image exclusive de l'humain que le

¹⁸⁶ George Steiner, « Anne Carson 'translates' Antigone », *Times Literary Supplement*, 12 août 2012.

texte projetée ? Carson n'inscrit-elle pas une distance avec le stasimon dans un souci de nommer la condition humaine à l'aune de son historicité ? Comparons, pour bien mettre en évidence l'argument de Steiner, la traduction « lucide » de Wyckoff et la version de Carson :

STROPHE A

*Many the wonders but nothing is stranger than man.
This thing crosses the sea in the winter's Storm,
Making his path through the roaring waves.
And she, the greatest of gods, the Earth –
Ageless she is, and unwearied – he wears her away
as the ploughs go up and down from year to year
and his mules turn up the soil.*

ANTISTROPHE A

Lighthearted nations of birds he snares and leads,
Wild beast tribes and the salty brood of the sea,
With the twisted mesh of his nets, this clever man.
He controls with craft the beasts of the open air,
Walkers on hills. The horse with his shaggy mane
He holds and harnesses, yoked about the neck,
And the strong bull of the mountain.

STROPHE B

*Language, and thought like the wind
And the feelings that govern a city,
He has taught himself, and shelter against the cold,
Refuge from rain. He can always help himself.
He faces no future helpless. There's only death
that he cannot find an escape from. He has contrived*

refuge from illnesses once beyond all cure.

ANTISTROPHE B

Clever beyond all dreams

The inventive craft that he has

Which may drive him one time to good or another to evil.

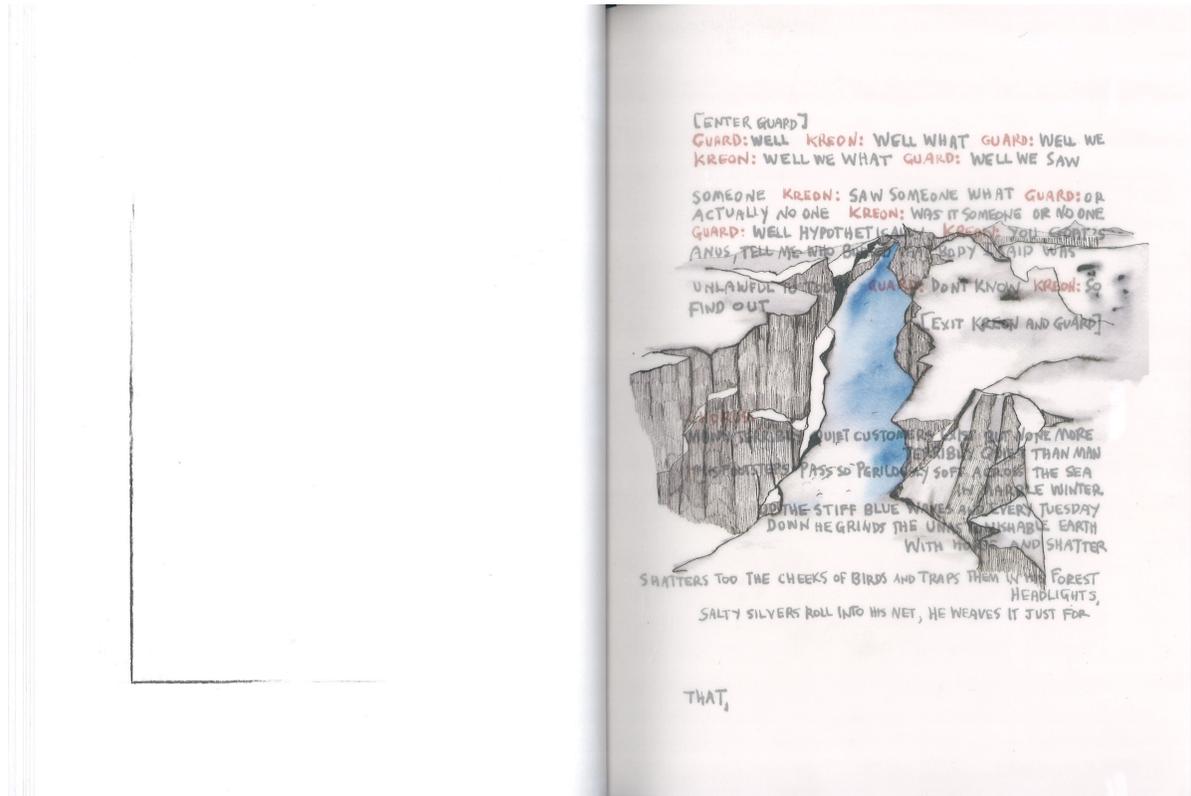
When he honors the laws of the land and the gods' sworn right

High indeed is his city; but cityless the man

Who dares to dwell with dishonor. Not by my fireside,

Never to share my thoughts, who does these things.

(Enter the Guard with Antigone, from the side)¹⁸⁷.



¹⁸⁷ Sophocle, *Antigone*, trad. Elizabeth Wyckoff, Chicago, Chicago University Press, 2013, pp. 33-34.



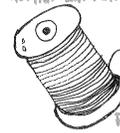
THIS

TEARIBLY QUIET

CUSTOMER

HE DOOMS
 ANIMALS AND MOUNTAINS TECHNICALLY
 BY YOKE HE MAKES THE BULL BEND, THE HORSE TO ITS
 KNEES
 AND
 UTTERANCE AND THOUGHT AS CLEAR AS COMPACTED AIR
 AND
 MOODS THAT MAKE A CITY MORAL THESE HE

TAUGHT HIMSELF
 THE SNOWY COLD HE KNOWS TO FLEE
 AND
 EVERY HUMAN EXIGENCY CRACKLES AS HE PLUGS IT IN
 EVERY OUTLET WORKS BUT
 ONE



: DEATH STAYS DARK

DEATH HE CANNOT DOOM.
 FABRICATIONS NOTWITHSTANDING
 EVIL
 GOOD
 LAWS
 GODS
 HONEST OBTAINING NOTWITHSTANDING.

HILARIOUS IN THE HIGH CITY
 YOU SEE HIM CANTERING JUST AS HE PLEASES
 THE FEET UP TO HERE

[ENTER GUARD AND ANTIGONE]

La version de Carson, clairement étriquée et erronée dans une perspective philologique orthodoxe, choisit de prendre des libertés idiomatiques à l'intérieur de la langue anglaise et de manipuler les paramètres support pour être fidèle à l'événement poétique de la tragédie sophocléenne et à l'actualité politique du moment au lieu de tendre à restituer le sens originare du texte classique. Elle répond à une urgence se faisant ressentir dès les premiers mots par la reproduction des traits gras et nerveux d'une écriture manuscrite. Sur les plans textuel et visuel, cette version ne fait nullement abstraction du mouvement de décomposition et de recomposition opéré, elle le montre explicitement et invite à en faire l'expérience dans la lecture ou l'interprétation scénique : destruction syntaxique, abandon de la métrique traditionnelle, redécoupage de la trame narrative, ellipses et montages lexicaux inédits, modifications et omissions importantes des dialogues et des chants choraux, citations et digressions interpolées. Les dessins de Bianca Stone offre un contrepoint visuel à l'écrit qui déjà, dans un esprit mallarméen, participe d'une véritable iconisation du langage. Le montage des éléments graphiques et verbaux donne, en définitive, un rythme à l'enchaînement des *peripetia* en initiant des interruptions du récit dramatique sans pour autant abolir la cohérence du *muthos*. Au lieu de chercher à reproduire intégralement l'imitation d'une action de préserver intacte « ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire¹⁸⁸ » dans la composition de la pièce, cette reprise poétique produit un effet de distanciation avec l'œuvre classique afin de dégager des possibles. Une telle stratégie permet de revenir aux problématiques de la réalité sociale et reconfigurer le présent.

Dans ce cas-ci, la fidélité de la tâche de traduire tient à l'historicité de son rapport intensif avec une langue démythologisée. Carson informe *Antigone* dans sa transposition, elle

¹⁸⁸ Aristote, *Poétique* [1451b], trad. Brabara Gernez, Paris, Les belles lettres, 2002, p. 31.

transgresse sa structure formelle et lexicale afin d'arracher le texte à la tradition et le mettre sur le même plan que le moment contemporain. Il s'agit d'une traduction excessive s'imposant de surcroît par rapport au texte initial, une réinscription – sous un autre nom – de l'histoire dans un réseau intertextuel, intermédial et interlinguistique. Mais n'est-ce pas justement sous cette forme décomposée qu'elle aura participé, à cette occasion, à la survie de la tragédie ? En provoquant ces anachronismes qui perturbent la structure lisse de la langue hégémonique qu'est l'anglais, cette version ne montre-t-elle pas ce qu'être vrai à l'*ethos* d'Antigone ?

Dans l'écriture de Carson, traduire forme l'attention pour créer un rapport intensif à son présent en archaisant la modernité et en modernisant l'antiquité par une série de stratégies poétiques et plastiques mettant sous tension des mondes et des temps disjoints. Ainsi, elle met en scène une pensée de l'histoire informée par le problème de la traduction, une pensée irréductible à la transmission patrimoniale d'une œuvre canonique dans la perspective d'un universalisme humaniste.

PARTIE II

L'ethos d'après la catastrophe

Well I am now explaining why my documentary

focuses entirely on this moment, the flip-over moment.

Before and after

don't interest me.

Anne Carson, *TV Men : Lazarus*

La survie est aussi un moyen de s'en sortir.

Heiner Müller

La tâche de traduire fait de la transcendance une quête indissociable de l'expérience inévitable de la mort : un problème humain de transmission langagière dans le temps. La vision du monde qu'elle véhicule concerne donc radicalement la finitude humaine, elle est centrée autour de la figure de l'être humain et sa capacité d'extérioriser son esprit dans un médium langagier à travers différentes techniques et supports articulant un rapport au passé et à l'avenir. Ainsi, elle concerne la fabrication littéraire de l'histoire en cela qu'elle anime une quête de permanence malgré le rappel incessant de la précarité de la vie humaine et le caractère périssable de ses dépositions matérielles, de ses œuvres. La traduction n'est pas

simplement un transfert entre des langues institutionnalisées mais implique, pour la modernité, la performance d'un décalage temporel par l'écriture : un mouvement d'appropriation, d'expropriation et de réappropriation des artefacts matériels de l'esprit. Ce rapport aux événements historiques rend manifeste un certain *ethos*.

Benjamin a clairement marqué la distinction entre la vie de la nature et la vie historique à laquelle participe la traduction. Dans le même sens, Hannah Arendt remarque que le concept d'histoire auquel se rattache celui de traduction nous confronte au caractère périssable des choses humaines – elle évoque les mots, les actions et les œuvres – tout en présentant une manière de remédier à cette condition sans se référer exclusivement à une forme de transcendance coupée de la réalité terrestre, du monde :

*if mortals succeeded in endowing their works, deeds, and words with some permanence and arresting their perishability, then these things would, to a degree at least, enter and be at home in the world of everlastingness, and the mortals themselves would find their place in the cosmos, where everything is immortal except men*¹⁸⁹.

Le fait d'assumer la survie d'inscriptions atteste d'une attention fondamentale à la mort et cherche à y donner un sens à une époque où les grandes structures de valeurs et de croyances, religieuses et séculières, les dogmes et les idéologies, exercent moins une autorité sur la conduite humaine qu'elles ne donnent lieu à des rapports de domination violents. Le concept de traduction, si persuasif aujourd'hui pour comprendre cette réalité conflictuelle, réinvestit celui de l'histoire en incarnant une attention à la mortalité et à la survie à l'ère séculière où persiste un désir de transcendance à l'échelle humaine. Si la sécularisation de la pensée implique en partie qu'il n'y a de transcendance possible qu'au milieu de notre existence

¹⁸⁹ Hannah Arendt, *Between Past and Future*, New York, Penguin Books, 2006, p. 43.

terrestre, traduire incarne un *ethos* pour penser cette condition séculière. Elle présente un moyen d'assumer et de supporter un renversement de situation radical dont la mort serait la figure limite, une manière de reconstruire des liens permettant de faire monde par-delà une catastrophe et la perte qui s'ensuit. Un moyen, pour l'esprit, de s'en sortir.

L'expérience de la perte et de la mort d'autrui fait surgir quelque chose d'immaîtrisable auquel chacun a été ou sera confronté sans disposer nécessairement des points d'appui pour donner un sens à cette catastrophe. La tâche de traduire imagine les possibilités d'une *survie* à partir d'œuvres historiques – ou coordonnées spirituelles – ayant inscrit un certain rapport au monde et cela, malgré l'équivocité qu'elle sous-entend et l'impermanence inévitable à laquelle sa propre inscription expose. La poïétique de la traduction n'abolit pas la finitude, elle la mobilise pour mieux apprendre à la transfigurer en rapport avec l'histoire. C'est une manière d'exposer l'être humain, de le décentrer dans la projection du monde qu'il habite, afin de renouveler les liens qui l'y rattache. Dans cette perspective, elle témoigne d'une sensibilité à ce qui nous relie à l'inhumain malgré l'habitude fortement ancrée dans l'occident à représenter un monde du point de vue d'un sujet humain, c'est-à-dire, de l'autonomie d'une conscience individuelle. *Survivre* par la traduction, c'est admettre une extériorité immaîtrisable mais également s'approprier les moyens de supporter cette dépendance fondamentale, d'assumer l'hétéronomie immanente de l'histoire.

Le discours éthique véhiculé par l'humanisme occidental moderne privilégie l'institution d'un ensemble de valeurs et de principes normatifs en vertu d'un droit inaliénable de *survivre*, de préserver la vie biologique. Dans ce régime de conservation de la vie immanente des individus, la confrontation de la mort relève notamment d'une volonté de se protéger

contre les effets de catastrophes – naturelles et humaines – portant atteinte à la dignité de la personne morale en laquelle chaque individu doit se reconnaître. On retrouve ici l'application d'une tradition rationaliste selon laquelle la responsabilité morale se fonde sur la projection imaginaire d'un sujet humain universel dont nous pouvons identifier les caractéristiques essentielles¹⁹⁰. Dans cette perspective, en tant que membre d'une communauté universelle, nous avons le devoir d'agir conformément à l'humanité que nous possédons en commun en respectant les droits – humains – qui lui confèrent une légitimité idéale. En présupposant une idée générale de l'humain dépassant la particularité de cultures et religions traditionnelles dont le citoyen cosmopolite est une figure commune, ce discours hégémonique s'arroge la force d'imposer une structure consensuelle pour appliquer la rationalité de sa logique conservatrice.

Cependant, ce discours dissimule dans son principe même un pouvoir d'exclusion, effet impensé d'un idéal fondé sur le principe d'autonomie individuelle impliquant le rejet de tout type de disposition ouverte à l'extériorité, à une vulnérabilité ou à une impuissance qu'un individu ne pourrait librement objectiver par l'usage exclusif de la raison. Renoncer de s'ouvrir à une extériorité qui excède l'entendement d'un sujet autonome prive en fait d'un souci des possibles incompatible avec une conscience déterminée par la certitude de son rapport à elle-même. À une époque de plus en plus façonnée des catastrophes militaires, sanitaires, écologique et technologiques, les rapports entre la vie et la mort tout comme la reconnaissance de la précarité de l'être humain sont pris en charge par les dispositifs d'une morale universaliste héritée de la tradition métaphysique occidentale. Par ailleurs, ces catastrophes, réelles et imaginaires, restent néanmoins en déficit de sens et la question de qui constitue un

¹⁹⁰ Terry Cochran, « The Use and Abuse of the Human », dans *Twilight of the Literary : Figures of Thought in the Age of Print*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2001, pp. 167-188.

être humain tombe dans l'oubli ou l'indifférence. Or l'*ethos* du traduire relativise les normes objectives et complexifie la prétention universelle d'une laïcité absolue en contestant son anhistorisme par l'exercice d'une poïétique. La traduction véhicule une transcendance en restes, une capacité de faire monde en rapport à l'hétéronomie du langage et ses inscriptions à travers le temps; elle dote ces artefacts d'une certaine permanence, mais d'une permanence constamment à reconfiguration.

Une alternative s'impose aujourd'hui, une alternative dont l'événement de la Deuxième Guerre mondiale aura rappelé l'urgence : « après la 'mort de Dieu', nous sommes ramenés à l'alternative entre le monde et la vie¹⁹¹ ». Autrement dit : la *survie* ou la *survie*. La première voie relève d'une sacralisation de la vie humaine exclusivement immanente dont la gestion repose globalement sur une structure de communication universelle. La deuxième voie, sur laquelle s'engage la poïétique du traduire, expérimente le monde à partir de l'incommunicable, elle permet d'appréhender la contingence à laquelle confrontent des expériences traumatiques, des événements dont les effets ne laissent pas indemne. Cette *survie* part d'un consentement à la dépossession de soi pour exposer ce qui dans l'appartenance au monde excède une définition normative de l'être humain. Dans cette deuxième partie de la thèse, il sera question de la manière dont la tâche de traduire inscrit une fidélité à une dévastation physique, émotionnelle et spirituelle. Il s'agira de réfléchir à la traduction comme

¹⁹¹ Michaël Foessel décèle une certaine « raison apocalyptique » dans la conception séculière de la catastrophe dont l'imaginaire détermine à bien des égards la perspective cosmopolitique contemporaine. Face au déclin des hiérarchies traditionnelles dans la modernité, l'alternative qui semble s'imposer, soutient-il, est le choix entre la préservation de la vie ou bien le renouvellement d'un rapport à la transcendance pour « faire monde » au sein du cadre immanent dans lequel l'humanité se déploie et est pensée. Je reconnais la pertinence de ce constat en soutenant que la traduction, en tant que figure de pensée et exercice de production littéraire, contribue à remédier à la perte de monde dont la neutralité préconisée par laïcité libérale serait un symptôme. En ce sens, le « cosmopolitisme existentiel » que supporte l'auteur ne saurait faire abstraction des antinomies de la sécularisation, ce que la figure de traduction semble mettre en scène. Michaël Foessel, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, 2012, p. 199.

épreuve de la contingence d'exister et l'exercice d'une attention dans l'après-coup d'un événement faisant rupture avec le cours du temps. Dans cette perspective, il faut comprendre la catastrophe comme retournement de situation radical appelant une certaine disposition temporelle afin d'y répondre. Traduire procède de la catastrophe en dotant certaines inscriptions d'une permanence incertaine par un travail de réécriture et en cela permet d'écrire d'après la catastrophe, d'en recueillir les restes pour refaire une parole défaite sans pour autant abolir la désintégration à son origine : an-archaïsme. En insistant sur un *ethos* d'après la catastrophe au lieu d'une morale rivée sur une catastrophe à venir selon une logique de la *survie*, il s'agira de montrer à travers une série d'exemples comment l'économie poïétique de la traduction remet en mémoire l'expérience de la perte (d'une langue, d'un idéal politique, d'un être aimé) pour libérer des possibilités de faire sens dans une « conscience de l'histoire qui est conscience de la mort¹⁹² ».

¹⁹² Octavio Paz, *Point de convergence : Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 82.

CHAPITRE 6

– Le geste de Giotto –

ethos anthropoi daimon

[caractère homme démon]

Héraclite fr. 119

La temporalité de l'expérience littéraire de la traduction déploie une épreuve de la contingence et un souci des possibles et par là véhicule, en tant que motif du processus foncièrement ambigu de sécularisation, une capacité virtuelle de *survivre*, c'est-à-dire, d'être immortel en rappelant notre finitude dans l'appartenance à une origine langagière constamment à recomposer. Au lieu de formuler un universel – un loi juridique, un principe moral, un idéal politique, une essence biologique – fondé sur une propriété de l'individu autonome, la traduction complexifie l'universalité en en faisant une condition de dépossession d'où peut émerger un monde structuré par le sens d'une modernité archaïque. L'art de traduire projette une manière d'être immortel, une posture qui « se soutient de l'incalculable et de l'impossédé ». La traductrice, en assumant la tâche poïétique, « se soutient du non-étant ». Dans la perspective éthique développée par Alain Badiou, « l'homme » dispose d'une capacité d'être immortel, la tâche de traduire cultive une telle capacité dans l'avènement de possibilités inédites qu'elle crée : elle pense « ce qui peut être, en rupture avec ce qui est¹⁹³ ». Ainsi peut-

¹⁹³ Alain Badiou, *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993, p. 16.

elle concrétiser une fidélité aux grandes et petites situations bouleversées par un événement, c'est-à-dire le surgissement imprévu de l'altérité au milieu d'opinions, d'habitudes, de savoirs institués (60).

Cette fidélité dont la tâche de traduire serait une forme d'expérimentation poétique se distingue des principes moraux d'une déontologie individualiste et invite à problématiser la doctrine de l'humanisme, surtout depuis le seuil historique que nomme « Auschwitz ». Cela ne veut pas dire qu'il faut se replier sur la promotion d'un utopisme collectif articulé à un sens de l'Histoire ou réinvestir une piété religieuse envers une origine immémoriale. Ce que je voudrais soutenir, c'est qu'une conduite modelée sur la tâche historique *et* immémoriale de traduire affirme, par-delà l'identification de l'être humain à un sujet universel et l'autorité des hiérarchies religieuses traditionnelles, la « singularité immortelle » (14) issue d'une filiation littéraire fondamentalement an-archaïque.

Humanisme et traduction

Le phénomène historique de l'humanisme occidental est indissociable du processus archétypique de sécularisation qu'est la traduction. La formation lettrée au centre des études humanistes [*studium humanitatis*] serait impensable sans une pratique de traduction littéraire donnant accès aux artefacts textuels du passé et rendant ainsi possible l'imitation de modèles d'humanité. Ce retour vers les modèles d'action et de discours du passé constitue une caractéristique cruciale de l'humanisme dans la mesure où, par la traduction et l'imitation, il permet de réaliser – c'est-à-dire de comprendre et d'accomplir – ce qu'est la liberté et la nature de l'humain. Cette conception du monde immanente est donc indissociable d'une culture

lettrée dont la traduction est partie intégrante¹⁹⁴. On pourrait même soutenir, dans le sillage de Heidegger, la thèse suivante : si le dénominateur commun des différentes variétés d'humanisme est de fixer une essence universelle de l'humain, chacune d'entre elle dépend de l'opération littéraire de traduction¹⁹⁵.

Ce mode de conversion littéraire jette les bases d'une nouvelle croyance en le rôle que joue l'individu dans le déroulement des événements dans le monde et cette prise de conscience s'accompagne de la valorisation de certaines caractéristiques qui établissent la primauté du sujet humain – comme animal rationnel – en lui conférant une dignité par rapport aux autres êtres vivants. Ainsi, la figure de l'agent humain est élevée en référent idéal à la base de nouvelles valeurs, croyances et représentations, elle devient un étalon de comparaison, une mesure idéale dont les manifestations exemplaires sont présentées et transmises dans des textes. On retrouve la formulation d'un tel référent idéal dans une lettre de Marsilio Ficino adressée à son contemporain Tommaso Minerberti : « *Individual men, formed by one idea in the same image, are one man. It is for this reason, I think, that of all the virtues, wise men named only one after man himself: that is humanity, which loves and cares for all men as though they were brothers, born in a long succession of one father*¹⁹⁶ ». La source de cette succession, si elle rappelle inévitablement le nom de Dieu le père dans la tradition chrétienne, se constitue en fait par une longue série d'*exemplum* – pour la plupart masculins, blancs et occidentaux – auxquels la formation humaniste initie.

¹⁹⁴ Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York, Harper and Row, 1961.

¹⁹⁵ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* [1946], édition bilingue, trad. Roger Munier, Paris, Aubier, 1964, pp. 49-53.

¹⁹⁶ Marsilio Ficino, *The Letters of Marsilio Ficino*, Londres, Shephard Walwyn, 1975, p. 101.

Dans cette perspective, la traduction façonne à la fois un processus de formation lettrée sensible aux modèles esthétiques et moraux du passé (le classicisme) et participe à la constitution d'une conduite déterminée par des valeurs et des représentations d'ordre à la fois religieux et profane. Au-delà de l'évidence d'une prolifération de traductions linguistiques de tous les genres à l'aube de la modernité, on retrouve des manifestations matérielles de cette technique spirituelle dans des pratiques d'écriture précises : l'imitation stylistique ainsi que la citation des Anciens. Ces pratiques de réécriture font converger classicisme et éthique dans la mesure où, en réhabilitant certaines maximes ou manières de discourir, on prétend que ce qui est digne d'être cité ou approprié comporte quelque chose d'universel susceptible à la fois d'émouvoir et d'anoblir quiconque y étant exposé à travers les époques et les territoires. L'idéalisation d'un patrimoine archaïque sous-entend la conviction que le passé est un dépôt de modèles esthétiques et de conduites morales exprimant l'humanité de l'homme, un patrimoine universel à conserver et à privilégier dans la transmission du savoir d'une génération à l'autre.

Au-delà du rapport intime qu'il existe entre ce mouvement littéraire, culturel et éducatif que nous associons désormais depuis le 19^{ème} siècle au terme d'« humanisme » (Niethammer), notons que l'ouvrage d'un poète comme Dante et celui d'un peintre comme Giotto atteste également d'une nouvelle attitude par rapport à la réalité terrestre et à la tradition pour composer une nouvelle représentation de la réalité. Ces interprètes reconfigurent le monde à travers la sensibilité de l'expérience humaine et témoignent d'une nouvelle manière de mettre en scène certaines questions fondamentales en frayant un passage effectif entre le domaine religieux et le domaine politique, entre l'humain et le divin. Bref, de la mise en valeur de la réalité sensible conjuguée à une réanimation d'artefacts du passé émerge

une nouvelle manière de faire et de défaire des liens sans s'en remettre exclusivement à l'autorité interprétative d'une instance institutionnelle. Ces liens politiques (entre des sujets individuels) et ces liens spirituels (avec ce qui excède ou précède le sujet individuel) constituent une manière d'habiter un monde où l'être humain participe activement au déploiement de l'histoire. Séjourner dans un monde configuré par un processus de sécularisation implique une attitude, un *ethos*, entre scepticisme et croyance, pour appréhender les événements imprévisibles et les états d'incertitudes que la providence divine ne vient plus exclusivement cautionner et que les institutions humaines ne peuvent pas expliquer avec certitude. Cet *ethos* s'est manifesté dans l'expérience de formes littéraires, écrites et picturales, à travers lesquelles l'ambiguïté du procès de sécularisation s'est inscrite. Un exemple paradigmatique d'un tel procès, où réalisme artistique et politique prend forme sur un même plan spatio-temporel, se trouve dans la narration picturale du cycle de fresques composé par Giotto di Bondone dans la chapelle Scrovegni de Padoue¹⁹⁷. On retrouve dans cet ouvrage, sur lequel je reviendrai, une traduction intermédiaire – entre des sources textuelles de récits chrétiens et la composition d'une peinture narrative – de la doctrine chrétienne dans un cadre de représentation à l'intérieur duquel les sujets et les scènes sont dépeints sous des traits mondains clairement distincts de l'iconographie sacrée héritée du Moyen Âge. Avec le développement de différents supports et stratégies poétiques dans la modernité tardive, cette traduction prototypique de contenus théologiques dans le cadre d'une réalité centrée sur l'humain, sera réinvestie pour battre en brèche l'évidence d'une figure universelle de l'homme sur laquelle est fondée l'idéologie humaniste.

¹⁹⁷ Robert Smith, « Giotto : political realism and artistic realism », *Journal of Medieval History*, 4(3), 1978, pp. 267-284.

Les événements violents du 20^{ème} siècle, notamment les catastrophes humaines de la Deuxième Guerre mondiale et des idéologies totalitaires, ont participé de façon décisive à la remise en question de l'humanité de l'homme et forcé à revoir les assises de l'humanisme. Ce terme pouvait-il encore avoir un sens après la déshumanisation perpétrée par l'application d'une rationalité instrumentale ? Si oui, cet humanisme devait-il abandonner l'universalité de l'essence de l'homme sur laquelle il s'était fondé ? Ces deux tendances ont radicalisé l'articulation du scepticisme et de la croyance envers l'idéal de l'être humain, deux attitudes que les arts ont expérimenté de manière exemplaire à travers le procédé littéraire de la traduction. Je soutiendrai que ce procédé poïétique et la subjectivité qu'il performe redonnent un sens au monde lorsque la catastrophe « structure symboliquement » notre rapport au temps¹⁹⁸. Dans les cas étudiés, l'événement catastrophique présente l'occasion d'un engagement polémique avec l'humanisme pour aller à la rencontre de la brèche du réel qu'il ouvre, notamment par une mise sous tension entre le registre textuel et le registre visuel de la représentation.

Comment concrétiser « l'être immortel » évoqué par Badiou sans s'attacher à l'espoir inhérent aux différentes configurations de l'humanité de l'être humain (les humanismes chrétien et séculier) ou se replier sur le témoignage d'une catastrophe irrémédiable (la persistance d'un mal absolu) dont les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale et les génocides ethniques récurrents seraient les manifestations inoubliables ? Les différentes écritures en traduction étudiées réaffirment une capacité d'être immortel en vertu d'une essence langagière de l'homme à partir de laquelle se trame une appartenance décomposée à l'histoire,

¹⁹⁸ Jacques Rancière, « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique », dans *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 159.

c'est-à-dire dépourvue d'un sens unique pouvant servir d'orientation universelle. Il s'agit ainsi d'envisager un *ethos*, une attention au moment de cristallisation anarchique entre le scepticisme et la croyance, le déni réaliste et la conviction incertaine, que la traduction poïétique performe pour redonner un sens à la finitude humaine.

En élaborant des modes de réécriture sans idéaliser les artefacts du passé, ces différents gestes de traduction présentent un *ethos* entre l'humain et le divin que figure l'acte de traduire en tant que tel¹⁹⁹. Ces gestes exposent la formation d'une subjectivité éthique entre l'exercice d'une fonction de médiation sociale et le témoignage d'un traumatisme. La pensée informée par ce que j'ai nommé une attention an-archaïque questionne historiquement l'humanisme en réinvestissant le dispositif sur lequel il est fondé : la transmission littéraire. Comment traduire devient-il l'occasion de *survivre* à un traumatisme historique, incarne-t-il une attitude susceptible de découvrir une nouvelle capacité d'habiter un monde d'après une catastrophe ?

Au lieu de participer à l'idéalisation de formes littéraires et rhétoriques héritées du passé pour transmettre des valeurs humaines véhiculées par certaines œuvres, traduire peut

¹⁹⁹ « *ethos anthropoi daimon* ». C'est dans cette optique que le fragment d'Héraclite, mis en exergue du chapitre, condense l'ambiguïté de l'*ethos* de la tâche de traduire à l'ère séculière que cette thèse tente de cerner. Heidegger, qui cite le fragment dans sa *Lettre sur l'humanisme*, le rend ainsi : « l'homme habite, tant qu'il est homme, dans la proximité du dieu » [*der Mensch wohnt, insofern er Mensch ist, in der Nähe des Gottes*]. Il s'agit évidemment d'une réécriture d'un amalgame de trois mots dont l'économie évoque davantage que ce qu'évoque le philosophe allemand. Il propose, un peu plus loin une autre traduction : « le séjour (accoutumé) est pour l'homme le domaine ouvert à la présence du dieu (de l'insolite) » [*Der (geheure) Aufenthalt ist dem Menschen das Offene für die Anwesenheit des Gottes (des Ungeheuren)*]. Jean Bollack et Heinz Wismann relèvent davantage la tension et l'ambiguïté du fragment héraclitéen en suggérant qu'il puisse se lire littéralement dans un sens comme dans l'autre, autour du terme pivot qu'est l'homme [*anthropos*] dans cette phrase nominale. On peut soit mettre l'accent sur le dernier des trois mots (*daimon*, l'attribut) et admettre que « le destin pour l'homme c'est son caractère » ou bien mettre l'accent sur le premier mot (*ethos*, le sujet) et admettre que « le caractère de l'homme c'est son propre génie. Il y a donc une tension constitutive entre l'humain et l'inhumain dans la manière d'être, la posture, la conduite dans le monde. Le divin s'imprime à la manière que l'être humain habite la réalité concrète du monde et pour cela sera contraint à rester étranger à sa propre humanité. « L'être de l'homme est ce qu'il n'est pas, le dieu; mortel, il s'identifie avec l'autre, l'immortel. Inconnu, sans nom (*daimon*), le génie de l'homme est en lui pour nier son nom. L'identité est altérité ». N'est-ce pas justement à quoi confronte la tâche de traduire ? Jean Bollack et Heinz Wismann, *Héraclite ou la séparation*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. 328-329.

devenir l'occasion d'une décanonisation et d'une appropriation des classiques afin de mieux articuler des problèmes existentiels, politiques et affectifs. L'abandon de l'idéologie humaniste n'implique pas une renonciation à l'*ethos*, à une manière d'habiter le monde, mais peut mener à la tâche ambiguë de réhabiliter un sens de l'humain sans faire appel à une structure essentialiste qui le déterminerait. Face aux désastres dont le 20^{ème} siècle a été la scène, la traduction aura été une issue de l'humanisme, un moyen d'assumer et de supporter la souffrance et la perte de sens mais également l'occasion d'être vrai cette condition humaine : lacunaire, faillible et exemplaire d'une aliénation constitutive. Elle figure, après la catastrophe devenue ni plus ni moins la « forme majeure de l'événement²⁰⁰ », un moyen de s'en sortir.

« Déliez-le et laissez-le aller »

Une des histoires de retournement les plus fascinantes se trouve dans l'évangile de Jean : la résurrection de Lazare (Jean 11 : 1-54). Qui est Lazare? Un humain, un homme. Un homme qui cessera de vivre pour une période de trois jours, qui *aura fait* l'expérience de la mort puisqu'il sera emporté par la maladie pour revivre suite à l'intervention de Jésus. L'interpellation mystérieuse du fils de Dieu le fera surgir de son tombeau à demi décomposé, silencieux après ce retournement de situation inattendu. Dans cet épisode de l'évangile, Lazare ne prend pas la parole; il a été le sujet d'une catastrophe, la catastrophe ultime, dont il ne peut rien dire. Destiné à survivre, malgré soi, à sa propre mort, il incarne un événement insolite faisant rupture avec l'ordre immanent du monde, qui fait advenir autre chose dans une

²⁰⁰ Pierre Judet de la Combe, « Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques) », *Critique*, 783-784, 2012, p. 642.

situation en forçant une remise en question radicale du sens commun : personne ne reste indifférent après un tel retour de la mort vers la vie. Pour plusieurs, il deviendra un « symbole de l'homme moderne, tragiquement lucide et seul, arraché au tombeau malgré lui²⁰¹ ». Lazare donne corps à une figure humaine, silencieuse et littéralement en décomposition, dont la condition et le sort étonnant mettent à l'épreuve les opinions courantes à propos de la mort et les croyances qui les sous-tendent.

« Déliez-le et laissez-le aller ». Outre l'acte performatif de cette parole de Jésus – l'énonciation du commandement coïncide avec la réanimation du corps de son ami Lazare, l'ordre proféré le fait exister de nouveau – on retrouve également dans cette interpellation miraculeuse une injonction adressée à l'entourage de gens témoignant de sa parole, une incitation à transmettre l'enseignement professé, à raconter l'histoire de Lazare. « Assurez la survie de Lazare! Déliez votre langue et répétez son histoire, laissez-la aller pour que les autres puisse l'entendre et s'étonner de ce fait insolite », semble-t-on entendre dans les mots de Jésus. Je paraphrase, bien sûr, mais c'est bien ce que ce récit inaugure, c'est l'amorce d'une série d'histoires entre des êtres humains servant à mettre en scène des expériences cruciales telles que le deuil, l'amitié, la maladie et l'injustice. Les petites saynètes comme celle-ci servent à partager des expériences communes et à leur conférer un sens dont la plupart sont privés, plongés dans l'affairement quotidien. Plus fondamentalement encore, la requête de Jésus et la scène improbable qu'elle occasionne – la scène qu'il fait, pourrait-on dire – soulève une question au moment où la pierre est soulevée et que le corps de Lazare se dresse, béat et muet : qu'arrive-t-il après la mort ? Comment survivre est-il possible ? Que penser de la transcendance

²⁰¹ Alain Marchadour, *Lazare : Histoire d'un récit. Récits d'une histoire*, Paris, Cerf, 1988, p. 23.

de la mort ? La vie et la mort préoccupent-ils uniquement l'être humain ? Qu'en est-il de la vie spirituelle au-delà du dépérissement d'un corps physique, des ses traces matérielles ?

Ce récit étrange – puisqu'il s'agit d'un miracle public – a survécu à travers d'innombrables réitérations car il concerne le fait inévitable de la mort et met en scène la possibilité improbable d'une vie d'après la mort. En deçà des gloses doctrinales dont il a fait l'objet et les dogmes qu'il contribua à légitimer, il s'agit avant tout d'une histoire qu'on s'est raconté pour stimuler la réflexion sur une vulnérabilité partagée, la souffrance du deuil et la manifestation de l'immaîtrisable. Dans son expression la plus dépouillée, c'est l'image d'un moment exceptionnel de transition vers l'inconnu. Outre le statut canonique qu'il a acquis dans le cadre institutionnel du christianisme primitif, ce texte comporte une dimension littéraire extraordinaire qui exerce encore une fascination aujourd'hui. Sous des guises différentes, certes, mais tout de même.

La connaissance empirique de l'origine du récit archaïque de Lazare et de ses multiples altérations demeure limitée et fragmentaire; il est impossible de vraiment distinguer entre la factualité historique et le mythe, la chronique et la fable, le littéral et l'allégorique. Cette indécidabilité confère au récit biblique un caractère exceptionnel, sacré. La distance temporelle nous séparant de la consignation écrite d'un récit ayant tout probablement été préalablement transmis oralement en hébreu ou en araméen ne fait qu'accentuer sa singularité et l'affect qu'il provoque au détriment de son explication factuelle. À la fois familier et virtuellement inconnu, il a le potentiel de provoquer l'esprit en confrontant une situation de renversement temporel radical, une catastrophe dont on ne peut expliquer rationnellement l'avènement. Que fait la catastrophe, réelle ou imaginaire, sinon exposer une cassure dans le

cours des choses pour révéler des possibles depuis l'incertitude qu'elle cerne, un écart d'où un sens peut émerger, d'où un lien à l'autre peut se tisser ?

La vie individuelle et collective dépend du savoir sensible que l'on retire d'histoires que l'on se raconte. Leur transmission développe la complexité des relations humaines et participe à leur transformation en donnant, le temps de leur narration, une stabilité provisoire au devenir de l'existence en véhiculant des valeurs et des croyances, des modèles de conduite et des figures de pensée, auxquels je peux adhérer ou non, voire subvertir. En présentant de quoi débattre, de quoi vénérer, de quoi s'identifier, une histoire participe à l'intensification d'une vie dans le temps en donnant une forme sensible à ce qui excède les limites de cette vie. Un des aspects révolutionnaires de la religion chrétienne archaïque est de s'être construite en fabricant sa littérature : « C'est le grand œuvre de ces générations-là. Elles ont inventé le genre 'évangile', fabriqué leur histoire en l'écrivant, copié, et élevé un véritable mémorial littéraire, légué aux générations suivantes²⁰² ». Or si le christianisme a fait usage de faits littéraires pour donner une consistance durable à un mouvement spirituel, au-delà de la fonction didactique qu'ils pouvaient avoir, ils font également apparaître et rendent sensible les limites de ce qui peut être connu du réel et en cela comporte une dimension épistémologique que l'autorité interprétative de la tradition tend à occulter. Le récit de Lazare porte un savoir, un savoir constamment à s'approprier; c'est une fable épistémologique à traduire.

L'épisode de Lazare est un des trois récits de résurrection miraculeuse du corpus biblique, on l'attribue à Jean de Patmos, apôtre et témoin oculaire de la vie de Jésus, ce protagoniste littéraire qui n'a rien écrit. Il a été rédigé après la mort historique de Jésus, il est

²⁰² Pierre Géoltrain, « Introduction », dans *Aux origines du christianisme*, Paris, Gallimard, 2000, p. lvii.

l'imitation de la résurrection du christ même si, au sein du texte néotestamentaire, il la préfigure partiellement. En effet, les deux événements ne correspondent pas tout à fait car le retour inattendu à l'existence de Lazare diffère de l'ascension glorieuse attendue du Christ. C'est un événement terrestre, une réanimation corporelle où il y a prise sur le réel et déprise du réel, un mouvement de régénérescence dans le vif du monde. En cela, il dramatise davantage la question d'une survie dans le temps qu'il n'évoque explicitement l'idée d'une rédemption à l'extérieur du temps et le mystère d'un salut dans un outre-monde.

Comme la plupart des textes évangéliques, il s'agit avant tout d'un récit exemplaire de la vie d'un homme dont les actions et les paroles incarnent des valeurs et des croyances donnant un sens à l'existence terrestre. Il a donc une portée didactique, il participe à la formation spirituelle et éthique de ses destinataires en véhiculant un enseignement sous une forme narrative. Sa tessiture littéraire en fait un testament historique dans lequel un événement relatif à la vie d'un homme quelconque rend sensible un rapport à ce qui demeure inconnu. D'une part, ce prototype narratif lie le lecteur en l'incitant à suivre un enseignement; d'autre part, il le délie car qu'il provoque une réflexion en suscitant des réflexions sans fournir de réponses explicites. Déclenchement affectif et distanciation réflexive. Cela relève en partie de l'événement du miracle mis en scène qui n'est, concrètement, rien de plus que le miracle d'une histoire ayant le pouvoir d'inscrire un rapport (détourné) à la transcendance en donnant à voir un fait ordinaire (la mort d'un être aimé) sous un angle extraordinaire. Le miracle, en tant que signe extérieur contredisant les lois observables de la nature, rend manifeste la puissance divine. Il montre quelque chose d'improbable qui émeut l'esprit en exposant les limites de l'intelligibilité; il éveille le regard, suscite l'attention en perturbant l'automatisme de la perception habituelle : «J'appelle miracle tout événement insolite qui manifestement

surpasse l'attente ou les capacités de celui qu'il étonne²⁰³ ». La perception de ce signe visuel pousse le témoin, déconcerté par l'improbabilité de la situation, à remettre en question sa vision du monde. Le miracle interrompt la logique du monde, le cours des choses, et incite celui ou celle qu'il affecte à intervenir dans l'ordre du monde pour prendre acte de l'occasion ouverte par la perturbation. *Verfremdungseffekt*, avant la lettre. Bref, au-delà des dimensions « sociologique » et « institutionnelle » du récit johannique, en tant qu'artefact littéraire, c'est une mise en scène exemplaire de la pensée à travers une composition d'actions dans le temps ponctuée d'une série d'interactions verbales entre des personnages possédant des caractères distinctifs dans un lieu symbolique fort qui incite à la méditation : le désert. Cet artefact aura une vie posthume, à l'image de Lazare. D'une traduction à l'autre, il donne matière à des questions anhistoriques dans des contextes de réception historiques : le sens de la mort et le droit sur la vie ; l'expérience du deuil entre l'espérance de la foi et le désespoir de la peine; la solitude extrême et la tragédie d'un état exception, etc.

Finale­ment, le sujet de ce drame est le renversement d'opinions communes par la confrontation d'un événement singulier suscitant une posture spirituelle ambiguë, entre le scepticisme et la croyance. Le choc sensible créé par la réanimation d'un corps décomposé fait surgir le réel impossible à rendre intelligible. Le « réel », tel que Jacques Lacan l'entend, désigne ce qui trouble la réalité et surgit dans la faille entre le Symbolique (verbal) et l'Imaginaire (visuel) :

At times the Real is of a more phantomlike presence, immaterial and yet of a stubborn and quasi-lethal efficiency : something that cuts through, troubles, and disturbs the order of things. [...] There is nothing

²⁰³ Augustin d'Hippone, « De l'utilité de croire » [XVI, 34], dans *Œuvres complètes*, t.8, trad. R.P.J. Pegon, Paris, Desclée de Brouwer, 1959.

*beyond or behind the Real, although picturing it in spatial terms is misleading, for the Real appears where the other registers cease to function, in the cracks of our Imaginary-Symbolic reality*²⁰⁴.

Après l'événement, aucune image ne peut en fixer l'évidence et Lazare en atteste par son silence. Pourquoi Lazare plutôt que quelqu'un d'autre ? Rien n'explique ce choix arbitraire, le manque d'explication suspend tout dénouement intelligible du renversement. La perturbation de cette catastrophe fait douter de la réalité et renforce la croyance en quelque chose qui excède la réalité, qui la déchire, que son nom soit « Dieu » ou « Réel » importe peu. Les traductions postérieures du récit auront contribué à donner de la couleur et de la pesanteur à la scène de cette déchirure, une odeur d'immanence. D'autres compositions de mots et d'images supporteront sa vie posthume, d'une langue « naturelle » à l'autre, d'un support médiatique à l'autre.

Contrapposto

Le récit de cet événement incroyable dans le cadre d'une réalité concrète et tellurique affecte la capacité d'agir du lecteur ou du spectateur au milieu de sa propre réalité historique. Une des médiations les plus prégnantes du récit de Lazare sera une mise en scène picturale du récit verbal de l'évangile, une transposition de sa structure narrative – donc temporelle – dans l'espace architectural de la *cappella degli Scrovegni* de Padoue où elle parlera visuellement. *Visibile parlare*, dans les termes de Dante (*Purgatorio*, X, 95). La traduction intermédiaire de Giotto transforme un récit religieux par une mise en images visuelles et ainsi crée une narration sécularisée. Dans cette perspective, Julia Kristeva appela cette œuvre une « charnière

²⁰⁴ Robert Buch, *The Pathos of the Real*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010, p. 9-10.

historique²⁰⁵ », un transfert médiatique supportant le processus de sécularisation. Dans le cadre du cycle de fresques composé par Giotto, le peintre que l'histoire de l'art considère comme un des premiers représentants de l'humanisme pictural, l'impact du récit miraculeux de Jean trouve une expression singulière dans une représentation picturale attentive à la condition humaine. Giotto a construit une série de tableaux dans lesquels la narration de chacune des histoires racontées est condensée de manière à déclencher une réponse affective chez le spectateur et ainsi faciliter son apprentissage d'un enseignement moral. Par un geste assurant la survie d'un récit biblique, cette restitution visuelle d'un récit écrit met en scène dans *La résurrection de Lazare* une pensée du moment de transition entre la vie et la mort. Non seulement ce tableau parlant constitue-t-il une œuvre pieuse de la religion chrétienne, il ouvre également un espace métapictural qui donne à voir un certain *ethos* (fig.2). Cet *ethos* témoigne de l'a mise en œuvre du peintre lui-même assumant la tâche de traduire le récit johannique en images. Plus généralement, c'est la posture allégorique d'une fidélité paradoxale à l'événement d'une catastrophe, d'une attention au retournement de Lazare.

Peut-être que la meilleure introduction à la transposition d'un récit sacré sous des traits humains qu'on retrouve dans la fresque de Giotto est le texte d'Erich Auerbach sur Dante. Dans l'étude du célèbre poème vernaculaire dans lequel la structure de la scholastique chrétienne se s'ancre dans la réalité historique à l'image du monde séculier émergent, Auerbach expose la mise en valeur du caractère humain dans la représentation du monde :

C'est dans le sort individuel que la mimésis moderne a trouvé l'homme; elle l'a arraché à l'irréalité « bidimensionnelle » d'un lointain purement construit ou purement rêvé, et l'a placé dans l'espace historique qui est sa véritable demeure. Cet espace historique, il fallut pourtant le retrouver; [...] Une fois qu'il fut trouvé, l'éloignement intellectuel et

²⁰⁵ Julia Kristeva, « La joie de Giotto », dans *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 383.

sensible pour les événements terrestres ne fut plus défendable. [...] L'histoire en tant que telle, la vie terrestre donnée de l'homme, à partir de cet épicode, connut une stimulation et une valorisation...²⁰⁶

L'imaginaire de la *survie* passe désormais par le lien irrévocable de l'être humain avec la concrétude de son destin historique. Dans le cycle de Giotto, la mise en scène du caractère humain à cette époque de transition vers un monde séculier ne procède pas par la création d'un récit poétique d'initiation sous l'inspiration et l'autorité d'un modèle classique (le guide Virgile) mais par le réinvestissement du genre littéraire de l'évangile sous un différent mode de représentation. De plus, contrairement à l'accessibilité limitée d'un poème publié dans une société où la compétence écrite n'était pas la norme, l'architecture narrative des scènes bibliques de la chapelle d'Arène avait une fonction explicitement rituelle et publique, politique et didactique. Il s'agit à la fois d'un lieu construit sur la propriété d'un riche individu cherchant à assurer son salut²⁰⁷ et d'un lieu d'instruction morale et spirituelle pour la communauté chrétienne de Padoue. À la jonction de la sphère privée et publique, il signale la dimension séculière de l'œuvre, dimension également visible dans la manière dont la composition décline de manière inédite le contenu des Écritures.

Plus qu'une simple illustration d'un récit, Giotto décompose et recompose l'événement de la résurrection de Lazare de manière à soutenir l'attention du croyant. En cela, on peut dire qu'elle dispense un pouvoir miraculeux, pour reprendre l'idée d'Augustin, grâce auquel le spectateur témoigne de l'événement dépeint avec la vivacité à laquelle l'évangile était parvenu sous une forme verbale. À travers la réécriture poétique des éléments narratifs et une

²⁰⁶ Erich Auerbach, « Dante poète du monde terrestre », dans *Écrits sur Dante*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 1999, p. 188.

²⁰⁷ Le père d'Enrico Scrovegni, usurier aussi, avait d'ailleurs été dépeint dans *L'enfer* (XVII) de Dante.

sensibilité remarquable à la posture humaine dans son milieu naturel, la fresque affiche un respect de la tradition tout en niant l'autorité du texte écrit pour toucher le spectateur et l'inciter à réfléchir à ce qu'un événement tel que la résurrection de Lazare donne à penser. Ces deux aspects – la composition narrative et la représentation réaliste du langage gestuel humain – rendent compte du surgissement du réel au moment critique du passage de la mort à la vie. À cet instant, sur le plan visuel de la fresque, il y a un personnage dont la posture montre une nouvelle manière d'être après le bouleversement de la situation; l'événement a contraint ce témoin à se mouvoir différemment, a engendré une conversion ambiguë entre le scepticisme et la croyance. Ce caractère humain, Giotto l'a mis en scène au milieu de la composition, il s'agit de la figure drapée de vert positionnée entre celle du Christ et le celle du mort-vivant.

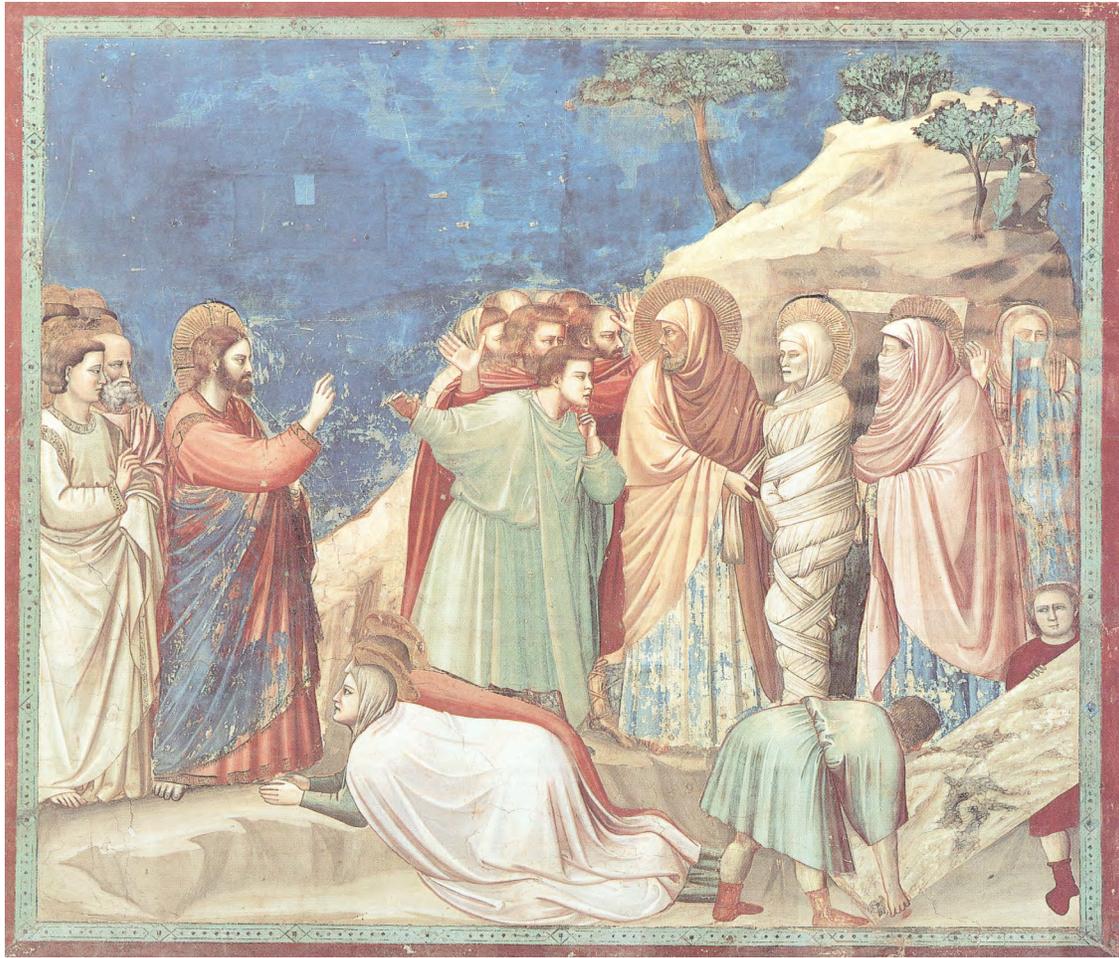


Fig. 1 Giotto, *La résurrection de Lazare*, Capella degli Scrovegni (1303-1305)

Componction narrative

Giotto fait ressortir la théâtralité du récit en libérant l'image de sa simple fonction illustrative. Il construit autrement le drame moral afin de le réinscrire dans un contexte de réception différent, un espace de représentation réaliste reflétant le caractère terrestre, mondain, de l'être humain. Le récit johannique initial s'étend sur une période plutôt étendue et se situe dans différents lieux tandis que le tableau de Giotto spatialise la séquence d'actions

en dépeignant le « moment fécond²⁰⁸ » : le retournement de Lazare dans le désert. La juxtaposition des éléments visuels rend la représentations visuelle éloquente malgré que son registre sémiotique soit privé des marqueurs assurant habituellement le déploiement ordonné du récit dans le temps : les déictiques et les conjonctions de subordination. La transposition de Giotto expérimente les difficultés de relayer visuellement les relations logiques d'une histoire racontée verbalement, à l'oral ou à l'écrit. Or cela crée un effet esthétique particulier : la condensation de la succession temporelle dans le cadre immobile du tableau élève la charge affective de la scène à son paroxysme, la corrélation dynamique entre le dicible et le visible provoque une componction chez le spectateur ou la spectatrice en amont de la compréhension du sens que l'histoire véhicule. La componction désigne ici ce qui, dans une image visuelle, établit un rapport empathique avec le spectateur avant toute intellection, ce qui percute ou pique le corps voyant pour inspirer le recueillement. Les traits visibles blessent, suscitent une affection vive devant conduire vers Dieu. Giotto cultive la réponse affective à travers la représentation d'un corpus d'histoires sacrées dans le cadre naturel, terrestre, de l'être vivant auquel l'institution religieuse s'adresse.

La Résurrection de Lazare constitue l'exemple d'une articulation figurative et narrative, de la narration et de la monstration, visant à susciter la componction chez les fidèles et ainsi faciliter la mémorisation de la fable édifiante tirée de la littérature chrétienne. Elle incite à réfléchir à sa propre condition humaine et aux possibilités de transcender les limites de la mort

²⁰⁸ G.E. Lessing, *Laocoon* [1766], Paris, Hermann, 1964, p. 55. Le peintre doit consacrer ses efforts à isoler et dépeindre « l'instant unique » d'une action ou d'un événement puisque la matérialité de leurs médiums impose des limites à la représentation possible du passage du temps. L'artiste « ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ». Pour y parvenir, le peintre dispose que d'un « unique point de vue ». L'art plastique est contraint à mettre en formes une « durée immuable » afin de rendre efficacement l'épisode ou le récit à laquelle l'œuvre se réfère. La composition passe par une lecture attentive.

dans la perspective du salut chrétien. Par ailleurs, cette représentation réaliste d'une vision du monde ordonnée par une transcendance divine et l'avènement de la rédemption invite plus modestement à penser au sens de la finitude humaine en inscrivant une distance avec les Écritures. Tout en assurant la sauvegarde de la tradition chrétienne à travers une autre forme d'inscription matérielle, la fresque visuelle donne à cette résurrection un cadre séculier en dépeignant la question de la vie après la mort par un mise en scène de l'expérience sensible de l'être humain. L'œuvre de Giotto témoigne d'une observation remarquable d'une variété de caractères individuels ancrés dans le monde terrestre. L'expression faciale et la gestuelle, dans leur vivacité distinctive, portent à croire qu'il fut un fin observateur de la vie quotidienne de son époque. Alberti, dans un commentaire à propos de la *Navicella* de Giotto, souligne la capacité de l'artiste à composer les mouvements de l'âme sous des traits humains. Il peignait chaque personnage en « laissant voir sur son visage et dans tout son corps l'indice du trouble de son âme de telle sorte que, chez les uns et les autres, se manifestaient des mouvements particuliers des affects²⁰⁹ ».

Le geste de restitution visuelle de Giotto déchire l'espace représentationnel; entre l'enseignement verbal du récit (Symbolique) et la composition permettant d'imaginer l'expérience de la mort (l'Imaginaire) surgit le réel de l'événement. Cette disposition poétique intermédiaire de Giotto fait irruption dans la composition même, une posture qu'il adopte pour participer de la *survie* d'un récit évanescent par-delà le programme moral du christianisme et le support textuel dans lequel il s'inscrit.

²⁰⁹ Alberti cité dans Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes : La découverte de la composition en peinture*, trad. Maurice Brock, Seuil, coll. « points », 2013, p. 212.



Fig. 2 Giotto di Bodone, *La résurrection de Lazare* (détail)

Contrapposto

Dans la fresque, le personnage central tient un rôle choral mis en relief par les gesticulations diverses de la masse anonyme en arrière plan. Il s'agit de la représentation visuelle du *polloi*, de la multitude évoquée dans le récit de Lazare. Étant le point focal du plan visuel, la figure suggère au spectateur la disposition à prendre tout en maintenant l'ambiguïté inhérente à la disposition de l'âme – la tension entre le scepticisme et la croyance – donnant au corps sa posture et au visage la vivacité de son expression. En d'autres termes, ce personnage anonyme « t'invite par ses gestes à t'associer » (212) à l'incertitude déconcertante face à un retournement de situation aussi radical que l'événement de la résurrection terrestre de Lazare. La disposition affective du personnage multiple figure la fidélité à l'événement, montre le changement brusque d'attitude occasionnée par le retournement de situation :

One hand seems to express doubt, the other is caught on the wing, rising in astonishment like hands of the man behind him which are already raised. This transitory gesture [...] seems to capture the very moment of Lazarus's own transition from death to life, before his body begins to stir. [...] The man in

*the centre, with others behind him, is caught at the turning point when his expression changes from scepticism to belief*²¹⁰.

Par contre, ce moment de conversion, de la méfiance à la foi, n'est pas accompli, définitif, mais plutôt suspendu dans l'indécision. La posture atteste d'une suspension prolongée entre le doute et la foi, un attachement à la réalité mondaine venant relativiser l'appel de la transcendance. L'espoir n'est pas consumé dans l'appréhension d'un salut à venir et c'est en cela que cette figure suscite une composition profane contrairement à la vénération des deux Maries aux pieds du Christ ou la confiance inébranlable du Christ. Ce « geste transitoire » met sous tension deux attitudes contradictoires que la posture du corps signale à travers un *contrapposto*, c'est-à-dire, une gestuelle manifestant un clivage intérieur du corps. Cette figure anonyme, absente du récit johannique, incarne une opposition inhérente à l'événement de la résurrection, mais une opposition fidèle cristallisée dans un moment d'affect intense déchirant la réalité du monde immanent.

La figure humaine en question polarise la scène, intercède au sein du monde terrestre entre l'interpellation du Christ et le relèvement miraculeux du corps de Lazare. Le bras droit tendu vers le Christ fait signe de révérence de concert avec la supplication pieuse de Marthe et Marie tandis le bras gauche, replié sur soi, oriente le regard dubitatif de l'homme vers le fait accompli. Le *contrapposto* concentre la tension paradoxale de l'image narrative; dans une disposition passionnée, l'élan de la foi est restreint par l'incrédulité, la réalité insolite de l'événement exposant l'homme à sa finitude. Ce geste transitoire donne à voir une fidélité à

²¹⁰ Jules Lubbock, *Storytelling Christian Art from Giotto to Donatello*, New Haven et New York, Yale University Press, 2006, pp. 57-58.

l'événement ayant eu lieu mais une fidélité aucunement privée du libre exercice d'un doute, d'une pensée libre.

Ce *pathosformel*²¹¹ reprend en fait, sous une forme visuelle, la dynamique de la figure rhétorique de l'antithèse. En effet, dans le cadre de cette scène elle incarne la dialectique séculière entre la croyance religieuse et le scepticisme empirique. Elle présente donc, me semble-t-il, un motif du réinvestissement des formes plastiques de l'art sacré que Giotto met en œuvre. Son style performe cet *ethos* dans la manière qu'il met en scène le récit textuel. Cette distorsion du récit dans la médiation entre le verbal et le visuel projette une nouvelle manière d'être au monde en faisant usage de la tradition chrétienne sans pour autant la dépasser.

***Ekphrasis* en tournage : la reprise de Carson**

Dans le poème ekphrastique *TV Men Lazarus* d'Anne Carson, le retournement énigmatique de la résurrection lazaréenne constitue la fable de fond d'un mélodrame humanitaire et d'une séquence de tableaux faisant directement allusion au travail du peintre du début de la Renaissance. L'humanisme se révèle dans le souci caritatif du discours humanitaire contemporain tandis que la référence à Giotto relie le *contrapposto* évoqué précédemment à la tâche de transposer en vers libres la représentation picturale du récit biblique.

²¹¹ Ce terme, désignant une formule gestuelle de pathos, a été développé par Aby Warburg dans ses études sur la migration d'images entre différents médiums, d'un contexte culturel à l'autre, à travers les époques. Il serait intéressant de mener une étude plus approfondie sur différentes manifestations plastiques de ce geste transitoire pour voir s'il relève exclusivement de la tradition judéo-chrétienne ou s'il est représenté dans d'autres représentations païennes de l'antiquité.

Dans le cadre du discours séculier de la modernité occidentale, la dignité attribuée à la figure de l'humain (*l'anthropos*) repose en partie sur la sympathie bienveillante, ce que l'économie lexicale de l'anglais rend par *humaneness*. Ce qui distingue l'humain d'autres formes de vie renvoie à l'action d'un sujet libre et non plus exclusivement au dogme d'une religion. Or, cette sensibilité humanitaire dépend d'un dispositif médiatique et discursif reproduisant les conditions d'une empathie caritative et, *a fortiori*, l'imaginaire anthropocentrique hérité des Lumières. Le déploiement de la « raison humanitaire » passe désormais par la capacité de renouveler la manière d'échanger nos expériences vécues dans le cadre d'une sphère publique, de les documenter et de leur donner des significations à partir des ressources offertes par les sciences dites humaines au lieu de chercher à leur donner un sens à partir de l'autorité d'une tradition religieuse ou mythiques. Or la poésie interroge ce que c'est qu'être humain, rend manifeste ce qu'il y a de lacunaire dans la constitution d'une idée générale d'humanité. D'où la force de la traduction pour y parvenir puisqu'elle ouvre un espace d'erreur entre les langues, d'inadéquation entre les médiums du langage. Elle présente l'erreur humaine.

Tiré du recueil *Men in the Off Hours* dans lequel la traduction constitue un procédé compositionnel récurrent, *TV Men Lazarus* performe une autre transposition intermédiaire, cette fois du visuel vers le textuel. Il amplifie, en le dramatisant, le passage d'un récit entre le support traditionnel de la religion chrétienne et sa mise en récit visuelle par un retour anachronique au médium d'origine de l'écrit biblique : l'écriture poétique. En cela, le texte de Carson interroge le fait de voir une catastrophe humaine à distance par une reprise de la fable de Lazare. La métaphore structurelle de la télé-vision n'est pas anodine, elle active cette distanciation fonctionnant par reprise.

Le poème réalise ce que Heidegger a nommé *Verwindung*, une remédiation de la tradition, concept à entendre dans le double génitif du syntagme : à la fois une sauvegarde et une distorsion²¹². Dans son essai *Überwindung der Metaphysik*, ce terme désigne un certain rapport à la tradition – de la métaphysique occidentale, dans son cas – qui s’oppose au simple dépassement [*Überwindung*]. Contrairement à la prétention d’une rupture radicale amorçant une nouvelle époque, la remédiation met en œuvre un double mouvement de retrait (extraction et excision) des artefacts du passé. Ce geste de retournement-détournement de la tradition comporte une dimension existentielle répondant à l’effet d’une perte de sens sous le régime séculier de la modernité occidentale – l’oubli de l’être de l’étant, dans la vulgate de Heidegger. Le terme *Verwindung* recoupe le verbe *verwinden* (trafiquer, distordre) mais également *verwunden*, signifiant la convalescence, le fait de se remettre d’une blessure. Dans la *Verwindung*, on reconnaît donc l’impossibilité de se défaire de ce que le passé impose, cette même réalisation conduisant à la tâche poïétique de traduire, c’est-à-dire la capacité de s’arracher des déterminations historiques des artefacts. Cette tâche permet de se rétablir d’une désaffection du présent, du « dévoiement à travers la terre ravagée » (81) dont les télécommunications omniprésentes et l’angélisme moral seraient des symptômes dans la modernité tardive. L’idée de transmission cède à celle de distorsion dans la restauration anachronique des restes de la tradition au moment où l’autorité de son sens a disparu. La poïétique de traduire cette distorsion de la tradition, elle dépense ce qu’elle transmet afin redonner aux artefacts culturels une valeur d’usage au lieu de chercher à en conserver le statut de reliques institutionnelles. Je

²¹² Martin Heidegger, « Le dépassement de la métaphysique », dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp. 80-115.

reprendrai donc le terme de *Verwindung*, que je traduis par remédiation, là où le philosophe italien Gianni Vattimo l'a reformulé en rapport avec le processus historique de sécularisation :

La crise de l'humanisme, qui appartient à la crise ou à la fin de la métaphysique, doit, elle aussi, être décrite en termes de *Verwindung*, et donc comme un outrepassement [*oltrepassamento*] qui n'est en réalité rien d'autre que la reconnaissance d'une appartenance, la convalescence d'une maladie et un prise de responsabilité²¹³.

Mais la question consiste à savoir comment s'effectue une telle reconnaissance. Au lieu de comprendre la sécularisation comme une rupture claire et définitive entre le domaine archaïque de la foi religieuse et le domaine profane d'institutions modernes fondées sur la transcendance du sujet humain, entre la sensibilité à une extériorité immaîtrisable et la conception d'une conscience autonome dont l'autorité est fondée en elle-même, il faut l'approcher comme un déploiement des tensions entre ces régimes de sens. Les manifestations parfois violentes de telles tensions nous rappellent à la question de l'être humain. La tâche de traduire accompagne ce déploiement dans la mesure où l'historicité de la sécularisation est un phénomène langagier et la littérature, dans le sens général du terme, le milieu de sa mise en scène sensible pour l'esprit²¹⁴.

Ce que je voudrais entreprendre ici, c'est montrer comment la remédiation du récit de la résurrection de Lazare dans le poème de Carson expose une image condensée du processus historique de sécularisation où survit une religiosité ambivalente qui n'a rien d'une apologie conservatrice du Christianisme. Le retournement de Lazare mis en scène dans ce poème

²¹³ Gianni Vattimo, « La crise de l'humanisme », dans *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, 1987, p. 44.

²¹⁴ Je reprends ici la définition de la littérature que propose Terry Cochran, définition indissociable de la posture critique de la vision comparatiste : « Dans la vision comparatiste, la littérature, dont le seul nom semble anachronique, consiste en la mise en scène de la pensée ou de l'esprit qui laisse des traces dans le monde ». Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, p. 59.

n'ouvre-t-il pas une perspective sur la précarité de notre appartenance à l'humanité dans le contexte actuel ? N'éveille-t-il pas la question du sens de la mort en révélant certains aspects du cadre immanent à l'intérieur duquel elle a été transposée ? La distorsion poétique qu'opère cet *ekphrasis* invite à penser une telle transposition en donnant une forme hétérogène, entre la prose et la poésie versifiée, entre la sensibilité lyrique et la réflexivité de l'essai, entre le textuel et le visuel. Une forme poétique à l'image de la dissolution du dispositif littéraire sous la pression du développement de nouvelles techniques d'inscription audio-visuelles.

Selon W.J.T. Mitchell, il est devenu normal d'associer le procédé rhétorique de l'*ekphrasis* au regard objectivant de l'homme, à la scopophilie masculine privant l'objet traditionnel de son désir (la femme) d'une représentation qui ne serait pas également assujettissement²¹⁵. Cette perspective phallogocentrique du genre littéraire de l'*ekphrasis* identifie la description verbale d'une représentation visuelle au schéma suivant : le regard masculin fixe par des structures verbales l'image passive et silencieuse de la femme. Or comme Mitchell s'en doute, ce schéma normatif tombe en ruines lorsqu'il s'agit d'un *ekphrasis* écrit par une femme, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un texte qui brouille stratégiquement le genre du poème et celui de l'écrit sur l'art – les deux types d'écrits traditionnellement associés à l'*ekphrasis*²¹⁶. De surcroît, la mise en scène sophistiquée du poème de Carson sape l'autorité de la tradition dans laquelle s'inscrit le matériau de base, elle en fait usage plus qu'elle ne revendique un rapport privilégié avec son sens originare. Le poème de Carson problématise la tension entre deux registres, le visible et le dicible, le textuel et le visuel, et par le fait même, force à repenser l'analyse de l'*ekphrasis* fondée sur des catégories de genre, sexuel et littéraire.

²¹⁵ W.J.T. Mitchell, « Ekphrasis and the Other », dans *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

²¹⁶ Ruth Webb, « Ekphrasis Ancient and Modern : the Invention of a Genre », *Word and Image*, 15 :1, 1999, pp. 7-18.

Mais au-delà de cette distorsion de la tradition littéraire de l'*ekphrasis*, sa pertinence se situe davantage, me semble-t-il, dans sa réanimation du récit lazarien pour jeter un regard critique sur l'humanisme. En effet, Lazare, ce mort-vivant silencieux, n'est-il pas le sujet idéal d'une pratique poétique consistant à donner la parole à un être non vivant qui en est privé ? Carson accentue cette sortie hors du mutisme d'une chose par la parole (*ek-phrazein*) en l'évoquant à partir d'une architecture médiatique complexe typique de notre modernité tardive et, plus généralement, de l'avènement séculier de la nouvelle idéologie humanitaire. *TV Men Lazarus* compose une image distordue de la figure de Lazare en mettant en scène différentes postures d'énonciation pour la faire parler, entre l'intensité de moments lyriques et le déroulement d'un récit narratif. L'essai lyrique de Carson crée une distance poétique pour répéter et distordre ce mythe de la tradition littéraire occidentale afin de révéler les tensions entre l'humain et l'inhumain à travers lesquelles se manifeste l'humanité. Il brouille l'abstraction de l'homme, lui donne une couleur profane par une réinscription anachronique d'une figuration religieuse; il perturbe le cadre de représentation universel de l'homme en réinvestissant la question de sa figuration dans l'espace historique de sa vie terrestre.

Catastrophes publiques

TV Men Lazarus comprend trois parties distinctes, chacune propose une posture d'énonciation différente renvoyant au vocabulaire cinématographique : « Director of Photography : Voiceover »; « Lazarus Stand up : Shooting Script » et « Giotto Shot List ». L'espace poétique devient un plateau de tournage où le récit de Lazare sera mis en scène. Le dispositif cinématographique donne une structure formelle à la parole poétique, il réaménage

la figure mythique et plus spécifiquement le moment prégnant du retour à la vie qu'avait également dépeint Giotto. Ce télescopage temporel est réalisé textuellement par des décalages diégétiques de la voix du poème, ainsi il transmet une distorsion de valeurs et questions de la tradition chrétienne réinvesties par l'humanisme laïc. La multiplication de ces postures d'énonciation crée un effet de sens commun, elle construit un *ethos* adapté à la modernité tardive en cela qu'elle projette une manière d'être entre la sphère privée et la sphère publique tout en créant une transmission profane d'un récit sacré. La poésie singulière de Carson problématise ces distinctions en véhiculant une pensée faisant écho à la perspective immanente de Giotto : les deux sont préoccupés par le passage de la transcendance dans le contexte séculier qui est toujours le nôtre.

La première section est un commentaire en voix-off de l'événement lazarien. Elle s'ouvre sur un dispositif d'énonciation oscillant entre la voix hors-champ principale (« *Director of Photography* ») et une voix radiophonique secondaire (« *a peace negotiator for the Balkans* ») à laquelle la première se réfère. Les deux voix sont imbriquées de telle sorte que la mise en scène littéraire acquiert une vivacité visuelle efficace provoquant l'esprit dans l'expérience de lecture. Le dispositif filmique employé par Carson imite le trope que la rhétorique ancienne nommait *enargeia* ou *evidencia*, comme s'il s'agissait de témoigner de l'évidence de faits ou de produire par des mots l'attraction exercée par un événement hors du commun; de mettre devant les yeux le fait de la résurrection. Ce décalage rend manifeste les enjeux de la survivance de Lazare en ayant recours à la puissance des mots à une époque où l'image visuelle domine de plus en plus l'économie culturelle.

DIRECTEUR DE PHOTOGRAPHIE : VOIX HORS-CHAMP

Oui j'avoue un certain malaise quant à mes
raisons de faire
ce documentaire.

Un luxe vulgaire, celui des bons sentiments de monsieur madame tout le monde
lors de catastrophes publiques. J'écoutais

un casque bleu en poste aux Balkans parler
de sa mission
à la radio l'autre jour.

« Nous traversons un terrain dévasté dans une
région que je connaissais peu mais

quelles horreurs! Je n'avais jamais
vu rien de tel.

Je l'ai pris en vidéo.

Envoyé ensuite un mémo de 13 pages à l'ONU avec mes recommandations ».

Cette personne était membre

du comité international de secours,
pas un homme de télé.

Mais tu vois

comme l'attrait est irrésistible. L'attrait de traiter des horreurs
et de les théoriser.

Mais là je vois l'assistant du producteur me faire signe
pour que je retourne

au script²¹⁷.

Le rapport à la souffrance d'autrui, toujours plus médiatisé aujourd'hui, façonne des sentiments moraux. Le sentiment moral est le ressort essentiel pour légitimer les politiques interventionnistes et fournir les ressources nécessaires aux initiatives humanitaires sur l'ensemble du globe²¹⁸. Avec la laïcisation du monde, les catastrophes humaines telles que les famines et les guerres, les déportations et les épidémies, deviennent des choses d'ordre public. Devant le sort de victimes humaines naît la « neutralité » du regard humanitaire et l'exigence de prodiguer des soins à tous au-delà de l'enracinement national, identitaire ou culturel. La « catastrophe publique » façonne un utopisme humanitaire et la mise en pratique d'une éthique universaliste où le devoir d'assistance – et le droit d'ingérence remettant en cause la souveraineté des États – réaffirme l'appartenance à une communauté humaine au-delà des traditions et des communautés particulières. Elle constitue une nouvelle responsabilité collective transnationale, un souci caritatif articulant la charité chrétienne au respect des droits humains²¹⁹. Les structures de télécommunication globales participent à cette nouvelle économie morale axée sur la sensibilité humaine, c'est-à-dire les « émotions qui nous portent vers les malheurs des autres et nous font souhaiter les corriger²²⁰ ». L'esprit humanitaire, en contribuant à la sacralisation de la vie humaine, témoigne d'une religion laïque de l'humanité indissociable d'infrastructures médiatiques dont certains programmes rendent irrésistible l'attrait de l'horreur et la sympathie pour une cause.

²¹⁷ Anne Carson, « TV MEN Lazarus », *Men of the Off-Hours* (MOH), New York, Knopf, 2000, pp. 87-88 [je traduis].

²¹⁸ Didier Fassin, *La raison humanitaire : une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard, 2010.

²¹⁹ Luc Ferry, *L'homme-Dieu ou le sens de la vie*, Paris, Grasset, pp. 173-207.

²²⁰ Fassin, *La raison humanitaire : une histoire morale du temps présent*, p. 7.

La gestion des catastrophes diverses forme désormais un cadre imaginaire au sein duquel un rapport à la vie et à la mort est négocié, la gouvernance de cette négociation structure donc le sentiment d'appartenance à l'humanité. On retrouve une telle conception de l'humanité mise en scène par Carson dans une définition proposée par François-Vincent Toussaint en 1748, un intellectuel européen de la bourgeoisie éclairée pour lequel l'essence de l'homme était cultivée par la philanthropie de petites collectivités influentes : « J'entends par humanité l'intérêt que les hommes prennent au sort de leurs semblables en général, pour la seule raison que ce sont des hommes comme eux. Ce sentiment gravé dans leur cœur répond des autres vertus sociales et les suppose aussi imprimées » (8). La laïcité fait de la catastrophe une affaire publique et non plus strictement religieuse, d'où la fondation de « comités internationaux de secours », l'existence de structures juridiques internationales tel que l'ONU, la rédaction de mémos diplomatiques et les missions de paix évoquées dans le poème. Un « gouvernement humanitaire » par lequel s'exerce un pouvoir au nom de principes et de valeurs ayant une prétention universelle émerge au détriment d'une théodicée auquel on se rapporterait pour appréhender une catastrophe. La part d'inconnu et d'incompréhension qu'il y a lors d'une catastrophe suscite une fascination qui accroît la volonté de la maîtriser par la technologie (l'enregistrement de faits empiriques) et l'évaluation éthique (la rédaction d'une série de recommandations) : « *I was fascinated by the horrors of it. I had never seen a thing like this. I videotaped it. Then sent a 13-page memo to the UN with my suggestions* ».

La voix hors-champ constate la tendance irréprouvable à rationaliser l'horreur des catastrophes humaines et soulève un doute quant à la capacité d'une raison pratique à leur donner un sens au-delà du respect des normes assurant leur gestion. Dans le poème, la catastrophe apparaît comme un nœud théologico-politique que la raison humanitaire et

l'économie morale qui la sous-tend ne réussissent pas à dénouer. Il demeure, dans l'après coup de l'événement catastrophique, une impuissance déconcertante et l'exercice d'un pouvoir que cette rationalité morale dissimule dans son déploiement effectif sur le plan géopolitique : Pourquoi tel humain sera-t-il sauvé plutôt qu'un autre ? Qui décide, parmi les morts, des noms reconnus et pleurés, des morts rendus publics ? Comment représenter l'horreur dans l'espace public ? Pourquoi l'OTAN intervient-il au Kosovo et non en Turquie ? Ces questions, en partie liées au sens de la catastrophe et non à l'éthique de l'intervention humanitaire, sont soulevées par cette reprise de la fable de Lazare, celui que « Dieu a aidé » :

Le nom Lazare vient d'une abréviation de l'hébreu *'El'azar*,
qui veut dire « Dieu a aidé ».

Je me suis longtemps intéressé à ceux que Dieu a aidés.
Plus souvent qu'autrement,
i.e. avec les saints ou les martyrs,
il semble que Dieu les aide à souffrir bien plus qu'ils auraient souffert
sans l'aide de Dieu. Et puis il y a

ce Lazare quelconque, un homme sans
importance,
à qui Dieu
accorde l'ultime miséricorde, sans raison, puis l'abandonne
de nouveau à sa nullité.

On se demande, *Pourquoi Lazare ?*

Mon hypothèse :

Dieu veut qu'on se pose la question.

Après tout, si Lazare possédait une qualité particulière,

un critère d'excellence

en vertu duquel il fut rappelé

par

delà la mort,

on commencerait tous à se dépasser pour y parvenir.

Mais si

le don de Dieu est juste aléatoire, alors

du coup

ça fait une

émission de télé plus intéressante. On pourrait voir le choix de Dieu relevant

de la face cachée de la raison

comme une nouvelle planète. Inutile de faire

l'histoire de cette planète,

c'est juste une imitation.

Lazare imite le Christ. La télé imite Lazare.

Tu et je imitent la télé. (*MOH*, 88-89)

Le texte complexifie l'universalité de l'éthique humanitaire en revenant au récit de Lazare : « *Pourquoi Lazare ?* ». Cette question ouvre la pensée de l'être humain à des questions de l'existence que les domaines du savoir objectif et de la raison pratique n'adressent pas explicitement dans la sphère publique. « *My theory is/ God wants us to wonder this* ». En faisant intervenir Lazare comme sujet du documentaire dont il est question, le poème cherche à dire la facticité de l'existence et à approfondir une réflexion sur la mort, l'épreuve du deuil et la contingence de la réalité mondaine. Il provoque une pensée de ce qui échappe à la constitution

de normes pour appréhender la catastrophe et modeler la conduite humaine : *God's choice can be seen emerging/ from the dark side of reason/ Like a new planet. No use being historical about this planet, it is just an imitation.* La fiction de Dieu ne revient pas ici réhabiliter un dogme ou rappeler le commandement divin avec, à l'appui, le « fait historique » de la résurrection d'un homme commun. Au contraire, elle appelle l'interrogation et l'étonnement, telle la découverte d'une planète, à une époque où nous avons oublié de contempler les espaces infinis. La poésie a cette capacité de faire renaître le mystère de la catastrophe dans le langage du siècle, le miracle à l'ère du spectacle et du simulacre, de l'imitation généralisée, pour inscrire une distance avec la réalité empirique et provoquer l'esprit à y voir un peu plus clair. Le poème de Carson initie cette distance en explorant la rencontre du visuel et du verbal, du spatial et du temporel, dont l'art cinématographique a exploré le potentiel par l'usage du son et de l'image. *TV Men Lazarus* s'ouvre sur une mise en abyme vertigineuse du procédé littéraire de l'*ekphrasis* en mettant en scène, dans une syntaxe versifiée irrégulière, la parole d'un directeur photo commentant l'unique séquence du moment prégnant de l'histoire : « *the flip-over moment* ».

Notre séquence commence et finit au moment absolu
d'innocence
et de sport –
lorsque Lazare goutte la vie posthume
au mamelon
de sa mort prématurée.

Je couvre le sol de micros contact
pour amplifier
la magie
de ses dix doigts de vermine et reste

en retrait

à attendre

le miracle. (MOH, 91)

The flip-over moment

La deuxième partie du poème, « *Lazarus Stand up : Shooting Script* », est une description lyrique de ce moment de condensation du récit lazaréen. Le mouvement narratif de la fable auquel le texte se réfère est suspendu dans l'intensité d'une image comme s'il s'agissait de contredire l'évanescence de la succession de mots en les immobilisant sous des traits picturaux chargés d'affect. Le lyrique tend à l'immobilité, à la fixation d'un moment à l'intérieur duquel se condense le flux perceptuel de la réalité. Le poème capte pour en fixer l'amplitude – « *pick up* » – le renversement d'une mort dont l'inéluctabilité est contredite. À ce moment, la fin et le début se contractent dans une intensité ascétique/athlétique : « *Our sequence begins and ends with that moment of complete/ innocence/ and sport* ».

À propos de la temporalité lyrique, Sharon Cameron écrit : « *If a poem denies the centrality of beginnings and ends, if it fails to concern itself with the accumulated sequence of a history, it must push its way into the dimensions of the moment, pry apart its walls and reveal the discovered space there to be as complex as the long corridors of historical or narrative time*²²¹ ». Il y a, par ailleurs, une friction entre la sortie hors du temps de la parole poétique au milieu du monde temporel que figure le bouleversement terrestre de Lazare. Cet instant, *the flip-over moment*, marque le point décisif du récit archaïque et préfigure l'acte de sa reprise à venir, une reprise qui le dépouillera de son

²²¹ Sharon Cameron, *Lyric Time. Dickinson and the Limit of Genre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979, p. 204.

aura mythique, de son caractère sacré. Cette atemporalité humaine, en germe dans l'Écriture, l'expérience poétique l'initie dans un monde séculier : l'éternité inscrite dans la corporéité de mots communs, vulgaires.

Comment grouille un corps enterré?

[...]

Ses os vaquent en bruine

implosés à la surface puis de côté.

Je ne veux pas voir,

pense-t-il plein de douleur

pendant des caillots défoncent sa vision,

et

que du lait argenté

(étrange)

remplit l'espace,

se prend dans la bruine,

et distord tous ses os explosant à l'air.

La brûlure

des os

dit à Lazare où ils se trouvent.

[...]

De fait, le deuxième bleu de son humanité apparaît.

Les meubles l'ont contracté à l'os

pas juste de volume mais

de volume secret-

[...]

On connaît la différence

(mort ou vie).

Tout d'un coup, le cœur l'oublie.

Qu'on lui enlève le linge du visage,

dit doucement le réalisateur. (*MOH*, 92-95)

Cette stase littéraire projette la pensée au seuil de la mort (et de la vie), un seuil qui serait moins une fin mais ce qui entame un « moment crucial autour duquel le foi est désorganisée²²² ». La poésie désorganise la foi en forçant la transcendance dans la matière vive du langage. Dans ce cas-ci, Carson procède par transposition en faisant passer la fable chrétienne dans le cadre imaginaire du dispositif cinématographique. La condensation de ces images visuelles donne une amplitude affective à l'événement, lui donne un effet de sens sans le renvoyer à la transcendance d'un référent divin ou le réduire à une préfiguration du salut chrétien. Elle profane la figure événementielle de la résurrection en la transférant dans un idiome médiatique typique de la modernité – le réel surgit d'une remédiation poétique du miracle.

Le phrasé singulier du texte de Carson poétise la narration d'une histoire exemplaire et met en récit des agencements poétiques; il disloque la fable réflexive de la Bible en l'enchâssant dans une structure d'énonciation *ekphrastique* en rupture avec les usages conventionnels du genre. Le mélange de l'énonciation poétique et réflexive, de l'essai et du lyrique, passe par la réanimation critique d'un récit archaïque lui servant de matériau de base. Est-ce que

²²² Cameron, *Lyric Time*, p. 204 [je traduis].

l'expérience littéraire vient simplement se substituer à l'expérience religieuse pour redonner un sens au Christianisme ? Non, le poème de Carson pense la rupture consommée avec l'unité mythique d'un monde ordonné par la relation avec un Dieu transcendant préservée dans l'Écriture, il incorpore le fait que toute reconstitution de cette relation devient inévitablement simulacre :

À l'image du Christ Lazare imite. À l'image de Lazare la TV/ imite. À l'image de la TV je et tu/ imitent. [...] notre réel c'est juste de la TV/ en rediffusion, que personne regarde (MOH, 89)

Il y a quelque chose d'horrible, de vertigineux dans cette répétition. L'expérience littéraire de la traduction permet justement de donner une autre forme à cette répétition en mettant en scène la distance ouverte par la rupture au lieu d'entretenir l'espoir de pouvoir l'effacer. Cela veut dire suspendre l'autorité d'une religion traditionnelle ou laïque pour entretenir une religiosité comme une attention aux *possibilités* d'un rapport au transcendant à partir des ressources singulières de médiums hétérogènes. Giotto a donné à voir la sécularisation d'un texte sacré en dégageant ses potentialités par sa transposition d'un médium verbal à un médium visuel. Carson reprend cette remédiation, à l'inverse; elle accepte et distord la perspective de Giotto en évoquant, de nouveau, la composition mondaine et terrestre inscrite dans l'architecture de la chapelle. Cela constitue la toile de fond de la dernière partie du poème « *Giotto Shot List* » où la référence au peintre est non seulement avouée mais devient le sujet des plans lyriques et méditatifs, entre l'évocation sensible et le commentaire critique.

C'est Giotto.

Son regard dure et rafraichissant voit le poids des choses.

Son Lazare souffle

contre

le mur nord de la chapelle Scrovegni. (*MOH*, 96)

Sideways into time (*plans de Giotto*)

Dans la deuxième partie de la thèse, il sera question du rapport à la transcendance tel qu'il se manifeste dans le déploiement séculier d'un monde fondé sur l'idée de l'être humain au lieu d'une croyance en une extériorité absolue. Si le dispositif de la traduction a contribué à l'émergence de l'ère séculière en occident en réinventant notamment un rapport à la langue par la réécriture de la Bible dans un idiome vernaculaire, il a également contribué à la critique de la représentation universelle d'un sujet humain à laquelle elle se rattache. Dans cette optique, je médite, à partir d'une série de productions poétiques, cinématographiques et théâtrales indissociables de la traduction, l'imaginaire séculier et ses limites lorsqu'une certaine subjectivité surgit de la catastrophe, c'est-à-dire, d'un retournement de situation radical engendrant l'épreuve de la finitude humaine. Je me concentrerai sur des œuvres d'après la Seconde Guerre mondiale puisqu'il s'agit d'un seuil historique marquant un changement radical dans la manière de penser l'humain et l'inhumain en rapport à l'histoire.

Le geste de traduire projette, en ce sens, la puissance et les limites de la capacité humaine à renoncer à l'extériorité de la transcendance dans l'attention scrupuleuse au caractère historique de la transformation de son existence mondaine à travers le langage. Il

s'agit d'une série de plans de survivance, dans toute son ambivalence poétique, politique et religieuse, de la posture de cette figure intermédiaire de Giotto.

CHAPITRE 7

– Le front de l’est et le méridien –

La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.

Paul Celan

L'intraduisible hante chaque traduction littéraire. La réécriture au cœur du passage entre idiomes témoigne, d'une inscription à l'autre, d'une adéquation de sens impossible tout en signifiant cette impossibilité. Les limites de la représentation historique, entre l'énonciation d'une vérité et la reconstitution d'une réalité, ne soulèvent-elles pas un problème homologue ? Qu'arrive-t-il lorsque l'exercice de traduire et la figure du traducteur contribuent après coup à l'inscription d'une catastrophe, à une poétique de la mémoire ? Contrairement à la fonction conservatrice d'une communication entre des langues instituées, l'acte de traduire engagé dans l'inscription d'une poétique de la mémoire ne vient-il pas remédier à la forclusion de l'avenir qu'un traumatisme profond aurait provoqué ? Au 20^{ème} siècle, la guerre a été à l'origine de traumatismes ayant radicalement altéré notre rapport à l'histoire et la tâche de transmettre une expérience vécue. Traduire, un moyen de s'en sortir.

Au-delà de sa fonction ancillaire de transmission d'un contenu sémantique, la traduction véhicule, dans cette perspective poétique, la possibilité d'une remédiation matérielle et spirituelle susceptible de pallier aux effets dévastateurs de la guerre et de soutenir

une certaine compréhension de l'événement du mal dans l'histoire. Le mal, dans le contexte d'une vision sécularisée du monde, renvoie à la manifestation d'une violence traumatique qui sépare l'humain de l'inhumain, il s'agit d'un phénomène historique structurant l'imaginaire de la morale en déterminant la constitution de normes de conduite. Dans la modernité tardive, la structure imaginaire du mal confond la culpabilité et l'innocence, il est devenu, selon Jacques Rancière, « un trauma qui ne connaît [...] ni innocents ni coupables, qui est un état indistinction [...] entre la maladie de l'esprit et le trouble social²²³ ». Que ce soit sous une forme littéraire ou cinématographique, la traduction peut témoigner du besoin pathologique de raconter et de partager l'expérience de ce trauma tout en assumant la tâche de s'orienter, après son événement dont certains effets, inarchivables, ont un impact persistant sur la capacité d'agir dans le présent. Par-delà l'éthique de la différence dont elle a souvent été un modèle, la tâche de traduire réalise une certaine « fidélité à un événement²²⁴ ». Cette fidélité peut être un moyen de survivre à l'expérience traumatisante de la perte (d'une langue, d'un proche, de mémoire, etc.) ou bien une manière de construire un projet commun. Ce chapitre réfléchit à l'émergence de l'exigence éthique d'une certaine poétique de la mémoire après la Seconde Guerre mondiale en décrivant un *ethos* de la traduction tel qu'il se manifeste à travers deux vocations, c'est-à-dire, deux manières d'être au temps après l'événement de cette rupture dans le cours de l'histoire. L'une vouée à la restauration d'un lien social pour constituer une société fondée sur un idéal politique (Konrad Wolf), l'autre vouée au témoignage d'une catastrophe dont l'issue demeure incertaine.

²²³ Rancière, « Le tourant éthique de l'esthétique et de la politique », p. 149.

²²⁴ Badiou, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, pp. 38-42.

À partir d'une analyse comparative de la pratique littéraire du poète traducteur Paul Celan et du film *Ich war Neunzehn* (1968) de Konrad Wolf, je penserai la traduction comme un dispositif d'inscription du « traumatisme historial mondial²²⁵ » de la Seconde Guerre mondiale, événement ayant transformé notre rapport à l'histoire et, plus particulièrement, notre capacité de se rapporter à notre propre actualité. Traduire n'est-ce pas, dans un souci de soi et d'autrui, apprendre à être contemporain malgré la confusion des temps ? Celan, un juif émigré de l'Europe de l'est qui se suicidera à Paris en 1970, et Wolf, un soldat russe et médiateur culturel éminent en RDA jusqu'à la fin de ses jours, convoquent une pensée de l'histoire en faisant un usage singulier de la poétique de traduire afin d'ordonner le temps selon deux axes : vertical ou intensif, dans le cas de la poétique de Celan, et horizontal ou extensif, dans le cas de Wolf. Ces deux inclinaisons éthico-poétiques, indissociables du fait de traduire, exposent une manière d'être au temps, une posture en rapport au présent : l'une tragiquement marquée par l'épreuve de l'anéantissement du sens de l'histoire et l'autre animée par le projet utopique de reconstruire un espace politique. Je propose de montrer comment la traduction figure un mode de révélation du travail personnel et impersonnel de l'histoire affectant « notre » rapport à l'actualité.

Le problème philosophique et littéraire de la traduction met en scène les possibilités et les limites qu'il y a à faire appel à un « nous » à un moment donné, la difficulté d'envisager une contemporanéité après l'effondrement de valeurs, croyances et représentations communes. En effet, après l'épreuve d'une catastrophe radicale, répondre à un temps mutilé en rapiécant une parole et structurer le temps par un récit d'émancipation collective exigent un « geste » liminal

²²⁵ Stéphane Mosès, « L'inscription de la catastrophe : la poésie de la mémoire chez Paul Celan », *Les temps modernes*, 649 (3), 2008, p. 248.

entre le faire et l'agir, c'est-à-dire un moyen « d'assumer et de supporter » le passage du temps lorsque la communication intelligible de ce déploiement fait défaut²²⁶. Pour parvenir à cerner ces deux rapports à l'histoire je m'interroge sur l'instance énonciative du traducteur suite à l'expérience de guerre, un certain *ethos* lié au dire poétique et au mode de narration cinématographique dans le l'horizon ouvert par la brèche historique de la Seconde Guerre mondiale. Je soutiens que la dimension *métaphorique* de la traduction peut contribuer à remédier à la *dysphorie* de l'esprit que le concept de trauma aide à théoriser dans les humanités aujourd'hui²²⁷. J'expose ensuite comment le retard constitutif inhérent au geste de traduire se manifeste dans quelques écrits de Celan et dans le film de Wolf afin de montrer la modalité par laquelle il vient assumer et supporter le trauma historique. J'y décèle les traits d'une contemporanéité dont la tâche de traduire figure une disposition exemplaire. Ainsi, la comparaison proposée – aussi ténue puisse-t-elle sembler – ne prétend pas contribuer à une connaissance factuelle des effets violents de la guerre mais essaie de penser leur « signification éthique et politique » et ainsi de participer bien modestement à la « compréhension humaine de l'événement », à son « actualité », à partir du problème littéraire de la traduction²²⁸.

L'*ethos* comme tâche

L'après-coup de la Seconde Guerre mondiale se caractérise notamment par la conscience vive d'une violence inhumaine en creux d'un sens de l'histoire de l'humanité d'un

²²⁶ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » dans *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages poche, 2002, pp. 68.

²²⁷ Michael Roth, *Memory Trauma and History. Essays on Living with the Past*, New York, Columbia University Press, 2012.

²²⁸ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot-Rivages, 2003, p. 9.

point de vue universel. Cette idée d'un destin collectif universel élaborée par Kant dans *Idée pour une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784), une fois appliquée à une structure idéologique de pratiques et d'institutions empirique, ne peut prévoir les conséquences désastreuses à laquelle l'exercice de la raison humaine peut mener. Pour de nombreux survivants, la Shoah a signifié l'anéantissement de la possibilité de donner un sens raisonnable au devenir de l'être humain dans le temps et de donner un sens aux actions individuelles après l'expérience de déshumanisation des *Lager* nazis. Par contre, pour la puissance soviétique, cette césure historique aura plutôt été l'occasion de renforcer une autre idéologie dont il restait à consolider l'hégémonie dans les territoires nouvellement occupés. Moment charnière donc dans la représentation et la projection de l'histoire mais, plus fondamentalement, un tournant de la modernité, c'est-à-dire, une transformation de « l'ontologie du présent²²⁹ » héritée des Lumières.

Dans une série d'interventions en 1983 et 1984, Michel Foucault commente un autre texte de Kant datant de la même époque, sa célèbre réponse à la question *Was ist Aufklärung?* (1784). Au lieu de voir la modernité dans le sens usuel d'une période de l'histoire, Foucault y voit une manière d'être au temps, une forme d'attention au présent interrogeant les discours et les pratiques qui autorisent, légitiment et construisent l'appartenance à un « nous ». Autrement dit, une mise en lumière des conditions de possibilité de dire « nous ». Le discours de Kant, dans le texte commenté, incarnerait cette « attitude » que Foucault nomme modernité :

²²⁹ Je pense ici à la manière dont Michel Foucault décrit la *Réponse à la question : « Qu'est-ce que les Lumières? »* de Kant, texte dans lequel il identifie un nouvel *ethos* philosophique qui consiste à initier une forme d'engagement réflexif susceptible d'identifier, d'analyser et de discuter des enjeux de l'actualité. Autrement dit, une éthique intellectuelle qui se questionne sur les problèmes de la réalité contemporaine. La pensée de Kant incarnerait le moment inaugural d'un tel *ethos* dont se revendique également Foucault pour décrire sa propre posture face au présent. Les recherches généalogiques de Foucault s'inscriraient donc dans le cadre d'une ontologie du présent. Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France, 1982-1983*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 1988, p. 3-39.

Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité; un choix volontaire qui est fait par certains; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les grecs appelaient un *êthos*²³⁰.

Foucault évoque ici une manière de s'inscrire dans le présent avec la distance d'un jugement critique, il identifie sa propre méthode à la posture d'intellectuel public dont Kant esquisse les traits dans son adresse. En permettant d'analyser ce qu'est le présent, ce qui, concrètement, rend possible l'appartenance à un « nous » à un moment donné de l'histoire, la posture philosophique de Kant aurait initié une réflexion critique susceptible, par l'usage libre de la raison, de déterminer « le champ des expériences possibles » (1506). Pour Foucault, la modernité se caractérise – littéralement l'adoption libre d'une manière de se présenter dans un discours – par l'exercice d'une tâche critique à travers laquelle s'énonce ce qui fait de nous des contemporains : « une manière de penser et de sentir, un manière d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche ».

Peut importe l'objet d'investigation, cette contemporanéité, cette manière de penser, de sentir et d'agir dans le cours des choses humaines, relève d'un certain rapport établi par le sujet du savoir à son propre temps. Selon Foucault, ce rapport ne s'exprime plus

dans un rapport longitudinal aux Anciens, mais dans ce qu'on pourrait appeler un rapport « sagittal » à sa propre actualité. Le discours a à reprendre en compte son

²³⁰ Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », dans *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1387.

actualité, d'une part, pour y retrouver son lieu propre, d'autre part, pour en dire le sens, enfin, pour spécifier le mode d'action qu'il est capable d'exercer à l'intérieur de cette actualité. (1500)

Cet *ethos*, au sein de la structure d'intelligibilité des Lumières, consiste à tirer au clair ce qui fait événement, ce qui suspend la continuité linéaire du temps historique et rend manifeste la détermination universelle de l'idée de liberté humaine. Cette suspension, en faisant rupture avec le cours du temps, marque une nouvelle orientation dans la manière de penser; ce discours articule un « rapport sagittal » à l'actualité. Par exemple, pour Kant la Révolution française entame une époque et signale un moment déterminant dans l'accomplissement progressif de l'humanité. Cet événement prouve qu'il existe une « tendance morale de l'humanité » nonobstant les crimes terribles et la misère qu'il aura également entraînés dans son sillage. Pour Kant, l'événement de cette tendance s'observe dans le comportement des sujets :

Il s'agit [...] de la manière de penser des spectateurs qui se trahit publiquement dans ce jeu des grandes révolutions et qui, même malgré le danger des inconvénients que pourrait leur attirer une telle partialité, manifeste néanmoins un intérêt universel [...] démontrant ainsi (à cause de l'universalité) un caractère de l'humanité en général et aussi (à cause du désintéressement) un caractère moral de celle-ci [...] qui non seulement permet d'espérer le progrès vers le mieux, mais constitue même un tel progrès, dans la mesure où il peut être actuellement atteint²³¹.

Si cet événement particulier a su cristalliser une appréhension générale de la liberté humaine, que dire de ces autres « signes historiques » ne signalant pas de « progrès vers le mieux » en dépit des avancements scientifiques et technologiques possibles grâce à la raison ? Que dire d'une application de la raison humaine supportant l'exercice d'une violence irrationnelle ?

²³¹ Emmanuel Kant, *Le conflit des facultés*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1997, pp. 100-101.

Qu'arrive-t-il lorsque, dans la perspective d'une histoire universelle, un événement dans le déploiement de la raison de l'être humain est simultanément la manifestation de son irrationalité ? Parfois, la possibilité de retrouver son propre lieu pour agir et de penser son propre temps pour en dire le sens exige la création d'une distance avec l'idée universelle d'humanité et le schème temporel sous-tendant son accomplissement.

On l'a dit et redit : l'événement de la Shoah entame une autre manière de penser, il force à reconsidérer le postulat d'un sujet humain universel en nous confrontant à la terreur qu'il recouvre. Dans le film de Wolf, on retrouve une mise en scène lapidaire de cette critique de l'humanisme. Un des personnages était un professeur d'allemand dans sa ville natale de Kiev avant de devenir soldat de l'armée russe, cet intellectuel, plutôt pacifiste, peine à comprendre la transformation culturelle ayant pu mener aux exécutions de masse du régime nazi. Vadim est incapable de comprendre ce dont il témoigne, incapable de réconcilier la culture humaniste à laquelle il a dédié sa vie comme germaniste et la construction des camps de concentration. Lors d'une conversation avec un rescapé des camps, il lui pose la question suivante : « Mais comment leur [les étudiants] expliquer cela; Goethe et Auschwitz. Deux noms allemands. Deux noms dans toutes les langues ». La réponse de son interlocuteur : « C'est ma langue aussi ».

Pour faire le deuil de tant de morts, pour penser l'anéantissement de repères et de références religieuses et laïques, une réinvention de la tâche de la modernité s'imposait pour redonner un sens au déploiement de l'histoire. Les limites d'une explication rationnelle de la violence perpétrée et de la souffrance occasionnée ont misent en question la représentation de ce qui s'est passé, la prise de parole pour s'en rappeler et la construction d'un discours pour en

faire la critique. Après un tel événement catastrophique, une poétique de la langue et de l'image s'est imposée pour qu'un rapport à l'actualité soit de nouveau possible, « pour y retrouver son lieu propre », « pour en dire le sens » et pour imaginer le « mode d'action » à exercer au sein de cette actualité. Plus radicalement encore, dans le cas de Celan : pour imaginer un mode d'existence lorsque persiste le sentiment d'avoir été anéanti et qu'il s'agit de survivre aux effets récurrents de l'anéantissement. Si, selon Foucault, l'*ethos* de la modernité consistait à problématiser son propre temps, après les catastrophes de la Seconde Guerre mondiale ce « rapport sagittal » au présent appelle une transformation de l'*ethos* sous l'exigence urgente de se remémorer. À la *catastrophè* devait répondre une *metastrophè*, un geste de conversion dans la manière d'être au temps, notamment par le développement d'un différent langage poétique et cinématographique ayant un souci d'être fidèle à l'événement, de garder une trace indemne d'un dispositif dont le but était d'anéantir systématiquement la possibilité qu'une telle trace puisse exister. Une tâche de remémoration devait être assumée selon un tout autre mode de connaissance que celui d'un savoir exclusivement rationnel ou d'une logique de la preuve. Le témoignage s'imposait afin d'initier, par l'émotion et la faillite de l'expression, une certaine contemporanéité de l'anéantissement²³².

Penser ce que c'est que d'être contemporain dans l'après-coup du trauma historique de la Seconde Guerre mondiale soulève désormais une autre question qui infléchit cette attitude, une question invoquée de manière si économe par Paul Celan dans *Die Niemandrose* (1963) :

²³² Rachel Ertel a montré comment la poésie – notamment yiddish – a su assumer cette tâche de penser les enjeux de l'extermination, tâche indissociable de l'exercice d'une fonction mémorielle, de la création d'une transmission d'expériences par divers mnémotechniques pour combler « le vide laissé par la parole juive séculaire » : « L'anéantissement ne peut se regarder en face. La parole qui le dit, quelle que soit la forme qu'elle emprunte, se trouve *acculée* au détour qui seul a pouvoir pour signifier la terreur et l'effroi devant cet événement et devant l'acte même de la penser ». Rachel Ertel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 26.

Was Geschah ? [« Qu'est-il arrivé ? »]. Cette question en sous-entend un autre : où en sommes nous dès lors qu'il s'en est allé de cette catastrophe à partir de laquelle il faut encore parler ? De l'*ethos* de la modernité procède un *ethos* de la modernité tardive dont la traduction présente une posture paradigmatique que l'on retrouve chez Celan et Wolf. La posture autonome cède la place à une posture hétéronome pour interroger le présent désormais indissociable d'un passé depuis l'horizon ouvert par l'interruption de la catastrophe. Car s'il y a événement historique, il y a également événement de pensée, un bouleversement spirituel d'où procède une conversion de l'expérience du temps par-delà l'interruption advenue. Le credo philosophique des Lumières – *Sapere aude!* – qui appelle à sortir de la minorité, c'est-à-dire de la torpeur d'une dépendance à une instance extérieure à soi dans l'exercice de la pensée, n'a plus la résonance espérée dans les ruines de la Seconde Guerre mondiale. L'incapacité de s'en remettre exclusivement à son propre entendement devient la condition d'une capacité de ressentir et de penser l'intensité de ce qui est arrivé²³³. Un étrange affect de dépendance fonde une nouvelle forme de responsabilité irréductible à la volonté d'une personnalité morale fondée sur l'intériorité de la conscience, c'est-à-dire, l'auto-affection du sujet. Cette « hétéro-affectivité²³⁴ » désigne une relation d'abandon à une extériorité concomitante à l'abandon d'une autonomie rationnelle, une ouverture à quelque chose d'extérieur à soi qui s'impose autrement qu'une autorité maintenant un sujet sous tutelle. Le mal radical s'étant manifesté, une différente tâche doit pouvoir confronter « tout autrement²³⁵ » la dissolution du mythe de

²³³ Emmanuel Kant, « Réponse à la question 'Qu'est-ce que les Lumières?' », trad. Heinz Wismann, dans *Critique de la faculté de juger* suivi de *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les lumières?*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 497-498.

²³⁴ Critchley, *Infinitely Demanding : Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, p. 61.

²³⁵ « Tout est autrement que tu le crois, que je le crois,/ le drapeau flotte encore,/ les petits secrets sont encore à part soi,/ ils jettent encore de l'ombre, dont/ tu vis, je vis, nous vivons ». Paul Celan, *La rose de personne*, édition bilingue, trad. Martine Broda, Paris, José Corti, coll. « Points », 2002, p. 139.

l'autonomie rationnelle et du dispositif littéraire sur lequel il repose : la dissolution des limites de notre faculté de questionner notre appartenance au présent par l'usage exclusif de la raison sous la forme d'un écrit public pouvant faire l'objet d'un débat²³⁶. La question qui s'impose après la Shoah, et encore dans les années 1960 lorsque l'injonction de la mémoire se fait toujours sentir, est la suivante : quelle *résolution* entreprendre après cette *dissolution*²³⁷ ? On pourrait également formuler la question ainsi : comment comprendre l'ambivalence de l'*ethos* de la modernité tardive dans le fait de traduire *en personne* ?

Cette question sera adressée différemment par Celan et par Wolf, ne serait-ce qu'en vertu de la singularité de leurs expériences vécues et des motivations qui animaient leurs œuvres respectives. Or dans les deux cas la tâche de traduire s'avère centrale quoique déclinée différemment. Leurs médias – poésie et cinéma – signalent déjà une divergence dans ce qui les motive individuellement à prendre position face à un événement historique. Le premier aspire par la poésie à une compensation de l'événement, au rachat d'une perte afin de survivre. Quant à Wolf, son film *Ich war Neunzehn* (1968) a une portée politique et identitaire plutôt qu'existentielle. Il s'agit d'une tentative de prendre acte d'une situation sociopolitique fragmentée dans un effort pour reconstituer une série de faits vécus dans une perspective

²³⁶ Je rappelle que dans la réponse de Kant publiée dans le *Berlinischen Monatsschrift* le 30 septembre 1784 la sortie de l'état de minorité dépend de l'usage libre de son propre entendement *et* que cet exercice ait lieu dans le cadre institutionnel d'un espace public. Les Lumières plaide pour « l'usage public » de la raison et cet usage, dans le texte de Kant, est étroitement lié à la publication écrite. En d'autres mots, la substance morale promue par Kant reste indissociable d'un dispositif littéraire : de l'écrit et de l'imprimerie – pour ne pas dire d'une certaine grammaire rationaliste qui supporte l'*ethos* des Lumières, le caractère éclairé du discours adressé au public. Kant, « Réponse à la question 'Qu'est-ce que les Lumières?' », p. 499.

²³⁷ Dans son commentaire de l'essai de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers*, Antoine Berman propose une lecture passionnante de l'usage du terme *Aufgabe* (tâche) qu'il rapproche du mot *Auflösung* (solution ou résolution) dans le sens que lui donna la tradition romantique et plus particulièrement Novalis. « [I]l faut entendre : *solution* au sens logique (d'un problème), *(dis)solution* au sens chimique (d'une substance), *(ré)solution* au sens d'un accord musical. La 'tâche' est donc confrontée soit à un « problème » (à résoudre), soit à une matérialité hostile (à dissoudre), soit à une dissonance (à résoudre musicalement) ». Berman, *L'âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin. Un commentaire*, p. 40.

idéologique. En proposant de construire une certaine mémoire collective, ce film vise à réparer une structure sociale et politique désormais traversée de tensions géopolitiques engendrées par la destruction concrète d'infrastructures civiles et les déplacements massifs d'individus sur un territoire aux frontières redéfinies. Compensation et réparation : deux types de geste pour assumer le témoignage d'une expérience vécue *en personne*, une tâche qui affirme que le « rapport sagittal » au présent dans l'après-coup de la guerre passe par une négociation entre poéticité et référentialité. Leurs manières de poser la question « qu'est-il arrivé ? » diffèrent aussi dans la recherche du partage possible d'une expérience personnelle à partir des limites du mode de représentation de leurs médiums respectifs. Ils présentent la posture du traducteur sous deux figures du témoin, à la fois « *superstes* » et « *tiersis* »²³⁸. Le traducteur comme figure du témoin met en scène une capacité d'agir à travers l'ambivalence de la catégorie de personne : la personne verbale du poète traducteur Celan et la personne filmique de l'interprète médiateur Wolf.

Temps méridional

Un poème expose l'opacité du réel en posant une question, c'est-à-dire, en adoptant une démarche singulière vers une rencontre possible qui donne consistance au présent de l'expérience poétique. Cette démarche, pour le juif allemand d'origine roumaine exilé en France, s'amorce par l'adoption d'un autre nom pour recommencer à nommer les choses : Paul Antschel parlera en personne sous le nom de Paul Celan. En quoi consiste une telle

²³⁸ C'est-à-dire à la fois comme celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner [*superstes*], et comme celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès ou un litige [*tiersis*]. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 17.

démarche initiée par un changement de nom qui conserve – puisqu’il s’agit d’une anagramme – la trace de son nom d’origine privée de sa résonance juive ? Un changement comme celui-ci n’est-il pas un signe habituel d’un mouvement de conversion ? Le cas échéant, une conversion à quoi ? Lisons quelques lignes de son allocution à l’occasion de la réception du prix Georg-Büchner en 1960 :

Je ne cherche pas une issue, je poursuis simplement une question dans une même direction [...]. Peut-être – question simplement –, peut-être la poésie, comme l’art, va-t-elle, avec un Je qui s’est oublié, vers ce domaine étrange et étranger, et là – mais où ? en quel lieu ? avec quoi ? comme quoi ? – se dégage²³⁹.

Dans le poème d’après la Shoah, ce dégageant fait contraste avec l’engagement caractéristique de l’*ethos* souligné par Foucault, il évoque un cheminement différent de la méthodologie du philosophe critique. Il n’est plus question de l’issue de la personne morale et rationnelle hors de l’obscurité de l’état « minoritaire » mais du déploiement poétique congénital à l’obscurité. Or il ne faut pas confondre cette vocation obscure avec l’obscurantisme si décriée par Kant, le geste poétique de Celan est nullement la revendication arbitraire d’une forme d’irrationalisme. Bien au contraire, il faut y voir l’appel d’une parole à la « lisière de l’obscur²⁴⁰ » assumée pour mieux se tenir dans le présent. On rencontre ici une différente manière de penser l’*ethos* contemporain, un *ethos* qui se présente comme une tâche dont l’énonciation sauvegarde l’obscurité d’un événement :

le contemporain n’est pas seulement celui qui, en percevant l’obscurité du présent, en cerne l’inaccessible lumière; il est aussi celui qui, par la division et l’interpolation du

²³⁹ Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue, trad. Jean Launay, Paris, Seuil, 2002, p.69.

²⁴⁰ Paul Celan, « Sprache, Finster-Lisene », dans *Poèmes*, trad. John E. Jackson, Paris, José Corti, 2004, p. 73. Ce sont également ces mots qui donnent le titre à un des chapitres de l’ouvrage d’Alexis Nouss. Mes réflexions s’inscrivent en continuité avec ses réflexions lumineuses sur les rapports entre poésie, traduction et historicité dans l’œuvre de Celan. Alexis Nouss, *Paul Celan : les lieux d’un déplacement*, Paris, Éditions Bord de l’eau, 2011, pp. 25-48.

temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire de manière inédite, de la 'citer' en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre²⁴¹.

Cette exigence s'impose à Celan et ainsi s'expose à travers sa poésie lyrique dont l'énonciation demeure indissociable d'un travail de traduction littéraire. Le rapport à son propre temps – mutilé – provient de la sommation de ne pas pouvoir ne pas répondre, il incarne un cheminement vers « ce domaine étrange et étranger », une prise de parole en personne afin d'invoquer Personne. La plus juste introduction à cet *ethos* supporté par la langue poétique pourrait bien être « Psaume », un poème déployant toute la charge équivoque du titre du recueil *Die Niemandrose* dont il est tiré. Publié en 1963, on y retrouve sédimentée la période mouvementée de la vie du poète traducteur exilé à Paris, un quotidien miné par la mémoire douloureuse de la disparition de sa famille lors de la guerre – sa mère en particulier – et par des accusations de plagiat que Celan attribuait à une résurgence de l'antisémitisme :

Personne ne nous repêtrira de terre et de limon,/ personne ne bénira notre poussière./ Personne.
Loué sois-tu, Personne./ Pour l'amour de toi nous voulons/ fleurir./ Par contre / Toi.
Un rien/ nous étions, nous sommes, nous/ resterons, en fleur:/ de rien – la/ rose de personne.
Avec/ le style clair d'âme,/ l'étamine désert-des-cieux,/ la couronne rouge/ du mot de pourpre
que nous chantions/ au-dessus, au-dessus de/ l'épine²⁴².

²⁴¹ Agamben, « Qu'est ce que le contemporain? », pp. 30-31.

²⁴² Celan, *La rose de personne*, pp. 36-37 [trad. modifiée].

Martine Broda, traductrice française de Celan, propose une remarquable lecture du mot ambivalent « *Niemand* » et cerne avec justesse la tension de l'oxymore animant de fond en comble le style lyrique de Celan²⁴³. On en retrouve le mot d'ordre dans un des poèmes du recueil de *Seuil en seuil* : « *Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja.* » [*Parle – / Mais ne sépare pas non du oui*]. Dans *Psaume*, la négation d'un pronom indéfini – personne [*niemand*] comme privation d'une capacité d'action – est relayée par l'affirmation d'un nom indéterminé qui évoque, en creux, la transcendance – « *Niemand* ». Substantivé par l'ajout d'une majuscule en allemand, *Niemand* acquiert une charge positive même s'il figure l'absence d'une présence, un Dieu innommable ou bien l'*En Sof* kabbalistique. Imprécation et louange se confondent le temps d'écrire *en personne* des mots destinés à chanter les attributs d'un Dieu caché. Il y a, dans la parole véhiculée par le poème, une personne quelconque qui atteste, par le geste d'écrire, de la puissance poétique, entre le recueillement d'une adresse personnelle et le blasphème dénonciateur. Entre fidélité et trahison, ce geste cautionne son art de traduire, de l'intérieur d'une langue décomposée ou bien entre des idiomes singuliers, recueillant ainsi le germe d'une rencontre virtuelle. George Steiner a souligné, à propos de l'écriture de Celan, cette imbrication poétique de la parole lyrique et de la traduction :

By virtue of his translations from Russian, French, and English, Celan could displace German into a position of salutary strangeness. He could approach it with therapeutic dispassion as a raw material fatally his own yet also contingent and potentially hostile. All of Celan's own poetry is translated into

²⁴³ Martine Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, 1986. Si Broda mène une lecture profonde et exhaustive de la sémantique de ce mot dans le corpus de Celan, tant sur le plan poétique (« la rose de personne ») qu'éthique (« personne et la question de l'interlocuteur »), cette figure désigne de surcroît la disposition littéraire de Celan dans son rapport à l'expérience du temps. Cette manière d'être au temps devient la condition de pouvoir survivre à l'injonction intérieure de témoigner. Celan, en définitive, aura pris la parole en personne mais l'expérience mémorielle n'aura été qu'un sursis temporaire d'un malaise physique et spirituel irrémédiable.

*German. In the process the receptor-language becomes unhoused, broken, idiosyncratic almost to the point of non-communication*²⁴⁴.

Or « l'étrangeté salutaire » puisée dans la virtualité d'un rapport intime entre les langues se trouve déjà entre les lignes des écrits psalmodiques de l'Ancien Testament d'où provient la matière lexicale, le ton et la rythmique du poème de Celan. « Psaume » restitue le lyrisme archaïque de ces fragments – sans auteur défini – toujours prégnants dans la tradition judaïque. Prenons le psaume 130, par exemple : « Des profondeurs je crie vers toi, IHVH-Adonaï. Adonaï entends ma voix! Tes oreilles seront attentives à la voix de ma supplication » (trad. Chouraqui). Comme l'indique Gershom Scholem : « *Because it stands without name of author, all men of all generations can take this Psalm for their very own*²⁴⁵ ». Au sein du poème, l'apparition d'un autre pronom personnel – « *wir* » – actualise la survie d'une communauté anonyme dans un mouvement vers l'universel qui est simultanément mouvement de désacralisation dans le passage du « *Niemand* » au « *niemand* ». Comme le souligne Broda, « dire que la rose n'est à personne, implique sans doute qu'elle est à tous²⁴⁶ ». N'est-ce pas ainsi, de manière générale, que doit se comprendre la poïétique traduisante de Celan, qu'il s'agisse de ses propres poèmes ou de la traduction de ceux des autres ? Ces deux modes d'écritures distincts – mais à ne pas séparer, à l'instar de l'inséparable non du oui – ne constituent-ils pas une manière d'être au temps, un rapport intensif, « sagittal », au présent. Une manière de questionner la possibilité d'appartenir au présent et de dire, malgré tout, l'affinité inavouable d'un « nous » ?

²⁴⁴ Steiner, *After Babel*, p. 409.

²⁴⁵ Gershom Scholem, *Zohar the book of Splendour*, New York, Schocken, 1949, p. 55.

²⁴⁶ Broda, *Dans la main de personne*, pp. 31-32.

Dans le célèbre discours de Darmstadt datant de la période tumultueuse qui précède la composition des poèmes de *La rose de personne*, Celan fait le commentaire suivant à propos de la poésie contemporaine : « Peut-être que la nouveauté des poèmes qui s'écrivent aujourd'hui [1960] tient-elle justement à ceci : que l'on tend de façon remarquable à garder en mémoire des dates²⁴⁷ ». Dans ses poèmes, les dates surgissent autrement, à travers un acte de remémoration qui parfois prend l'apparence de « quelque chose qui ne rime à rien²⁴⁸ » au lieu d'une commémoration qui, au contraire, en dit beaucoup. Le fait de ne rimer à rien n'est pas simple effet stylistique mais partie intégrante de la formation d'une certaine attitude, d'un *ethos* qui problématise le rapport traumatique au présent. Celan compose des monuments à échelle humaine, presque imperceptible, par contre, à l'œil humain. À travers une synthèse énigmatique de la langue allemande, une économie chimique qui rend la communication inhospitalière, la mémoire du passé reste – *stehe* – vive. Dans les mots de Mandelstam que Celan traduisait autour de la période du *Méridien*, cet acte de remémoration provoque une confrontation avec l'inconnu chez qui prend le temps de lire ces vers avec attention [*Aufmerksamkeit*] : « ce ne sont pas de simples signes de survie : ils continuent à vivre en qualité d'événements » (67).

Un autre poème tiré de la quatrième section de *La rose de personne*, « Huhediblu », montre comment, dans l'écriture de Celan, l'idée de traduire *en personne* recoupe à la fois la dépossession lyrique au sein de la langue allemande et le sauvetage du passé initié par la rencontre de textes d'autres poètes. On y retrouve la posture singulière du poète traducteur

²⁴⁷ « dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben ». Celan, *Le Méridien et autres proses*, p. 73 [trad. modifiée].

²⁴⁸ Mandelstam, « De l'interlocuteur », p. 9.

aux prises avec l'étrangeté d'une langue issue d'une impossibilité démentie – la poésie – qui inscrit une démarche au nom du tout Autre. C'est-à-dire, au nom de Personne.

[...]

Et- oui –/ les baudruches des poètes proscriptionnaires/ Vipèrent, vespèrent et vitupèrent, grenouillent,/ Épistolent./ Bave de crapaud, ou/ Tripe de main et de doigt, dans laquelle/ loin de l'Écriture/ Le nom d'un prophète laisse sa/ trace, comme/ Agresse, commenteur, et post-hume post-face, datée/ Du jour de personne en septembre - :/ Quand,/ Quand fleurissent, quand,/ Quand fleurissent les,/ Flhuerissentles, oui, les/ Roses de septembre?

Hue – *On tue...* Mais quand?

Quand, cancan,/ Où, fou, oui, fou – / Frère/ aveuglé, frère/ éteint, tu lis/ ceci, oui, ici:

Dis-/ parate - : quand/ fleurit-il, le quand,/ le d'où, le vers où, et cela

[...]

Frugal,/ contemporain et dans la loi,/ Schinderhannes se met au travail,/ social et alibi-elbique, et/ la Juliette, sa Juliette:/ elle rote, obèse d'exister./ la guillotine se met à roter, - call it (hott!)/ love.

*Oh quand reflouriront, oh roses, vos septembres ?*²⁴⁹

La parole agit *en personne* dans le poème. Ponctuation réelle, terrestre et historique, elle incarne une force impersonnelle. Dépouillée de l'identité du sujet lyrique, de la *persona* romantique, la voix chemine pour ne trouver d'issue en personne [*als Person*] qu'à travers la langue de personne [*die Niemandssprache*]. L'expérience de lecture nous amène à mi-chemin entre une subjectivité littéralement mise en abîme et une factualité indéniable, entre l'articulation idiosyncrasique d'une langue trouée et l'historicité qui transparaît ainsi. L'ambivalence de cette posture fait éclore une vérité que réclame, selon Celan, la poésie²⁵⁰.

²⁴⁹ Celan, *La rose de personne*, pp. 120-125.

²⁵⁰ Les débats historiographiques contemporains opposent, de manière schématique, positivistes et rhétoriciens. Ce différend théorique repose principalement sur une compréhension divergente de la vérité. La conception de la vérité qui relève de la tradition l'*adequatio intellectus rei*, propose comme modèle de vérité la correspondance entre une proposition et son objet. La factualité à laquelle prétend Celan et la teneur de vérité que porte ses poèmes s'inscrivent dans la tradition phénoménologique de la vérité qui se comprend, dans un rapport intime à la mise en œuvre de l'art, comme dé-couvrement ou dé-voilement [*aletheia*] du monde à partir duquel toute proposition

Cette prise de parole *en personne* fait usage d'une langue désormais « plus sobre, plus factuelle » qui « se méfie du beau » et « essaye d'être vraie ». Mais, insiste Celan, il s'agit « de la langue elle-même, la langue en soi, qui est à l'œuvre, mais toujours et seulement un je qui parle sous l'angle d'incidence particulier de son existence, soucieux avant tout de contour et d'orientation²⁵¹ ».

Quant à cette traduction déjà à l'œuvre à l'intérieur de la langue allemande même, cette traduction plus radicale qu'une simple figure de style, c'est peut-être en termes chimiques qu'il convient de la décrire. En tant que procédé littéraire régénérateur, elle dissout et synthétise de nouveau les particules de bases de la langue parlée par sa mère disparue dans les camps. Son écriture procède à une véritable « analyse » [*Lösung*] de la matière ductile du langage et à sa « réfection » [*Auflösung*] à partir de ses « particules constitutives²⁵² ». Le titre du poème « *Huhediblu* » initie, de la condensation d'un babillage, la métamorphose d'une forme de vie qui se déploie : décomposition et fleuraison en vers libres et hétérologues tendus dans une structure paratactique ponctuée de césures et d'ellipses.

Cette plasticité verbale s'accompagne d'une poétique citationnelle, un dialogue intertextuel qui renvoie également, dans ce cas-ci, au travail de traduction littéraire qui représentait un des moyens de subsistance de Celan. En effet, outre la citation détournée du vers de Verlaine « *Ah, quand refleuriront les roses de septembre!* » par laquelle il subvertit le symbolisme bucolique du Moi lyrique, le titre d'un des poèmes d'Apollinaire qu'il avait déjà

prédicative peut s'articuler. Voir Robert Eaglestone, « Against Historicism : History, Memory and Truth », dans *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 37-172.

²⁵¹ Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », dans *Le Méridien et autres proses*, pp. 31-32.

²⁵² Jean Bollack, *Poésie contre poésie : Celan et la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 168.

traduit (« *Schinderhannes* », « Jeannot-bourreau ») est cité de manière à actualiser la question de la terreur en Allemagne. Ainsi il adresse le thème de la mort, une fois de plus, exposé matériellement par une syntaxe trafiquée et une trituration morphologique des mots. Mais notons aussi la mention d'une date : *unterm Datum des Nimmermenschtags im September* [du jour de personne en septembre], où s'entend également la terreur du « jour d'abdication de l'Homme », les massacres du fascisme allemand en écho aux campagnes de la Terreur de septembre 1792 dans la foulée de l'institution des Droits de l'Homme²⁵³.

La décomposition seule admet l'idée d'une fleuraison à venir au-delà de ce jour fatidique. Le déploiement de la langue provenant de cette date doit demeurer suspendue sous la forme d'une mise en question. En détournant le vers de Verlaine à la dernière ligne par sa reprise sous une forme interrogative, le poème marque la temporalité d'un délai dont les mots endeuillés, troués et mutilés, ne viennent pas encore à bout. Le poème dicte le délai. Mais que vient dire l'inscription d'une telle attente ? Que donne à penser le retour envisagé du temps que nomme ces « septembres » ? La poésie de Celan témoigne d'un désir de vivre en sursis pour léguer un espoir dans l'incertitude qu'il soit recueilli, mais aussi de l'ajournement de la compréhension au sein d'une langue endeuillée, chargée de silence. Son écriture atteste d'un délai par lequel surseoir à l'expiration d'une perte. C'est ainsi qu'il y a remémoration par le poème et qu'il devient possible de répondre à ce qui s'est passé, de faire ce « chemin de l'impossible » [*Weg des Unmöglichen*] que Celan nomme le méridien.

L'historicité du méridien reste impensable sans un travail de lecture qui cherche à recueillir [*eingedenken*] les traces de cette attente où surgit le secret de la rencontre [*Geheimnis der*

²⁵³ Jean Firges, « Citation et date dans la poésie de Paul Celan », dans Christian Klein (dir.), *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*, Paris, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, pp. 55-56.

Begegnung]. Une telle lecture tâche de garder en mémoire les *présents datés* de Celan et reconnaît en cette langue délayée une bénédiction plutôt qu'une condition misérable. « Des poèmes, écrit Celan, ce sont aussi des présents – des présents destinés aux attentifs. Des présents porteurs de destin²⁵⁴ ». Aller à la rencontre de sa poésie, c'est accompagner la longue exposition du poème, les « flhuerissentles » qu'il montre malgré la violence exposée à même son économie textuelle; c'est délayer le poème pour contrer ce qu'il porte de diffus en prenant le temps de le diffuser, de le clarifier « à la lumière de l'u-topie²⁵⁵ ». Cette utopie, contrairement au projet utopique que cherche à réaliser un régime politique, consiste en un espace dialogique qui advient en rupture avec le temps historique, un espace imaginaire que trace le « méridien » dont parle Celan. Quelque chose d'immatériel mais terrestre, tellurique [*Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches*] (84). Le caractère utopique de son énonciation poétique inscrit une destination aux traces d'un événement constamment à réinscrire pour maintenir l'orientation infléchie du décèlement poétique. Il s'agit d'une poétique sans espérance puisque sa fin demeure imprévisible, mais une adresse malgré tout, une projection dont l'issue incertaine rend manifeste le caractère tragique d'une « éthique du réel » après l'expérience d'un trauma²⁵⁶. Sur le plan du méridien, certains textes appellent la traduction en exposant leur obsolescence, ils adressent ainsi une requête infinie. L'effet de retardement d'un traumatisme peut trouver une source de réconfort dans le retard essentiel de chaque traduction : une manière de s'en sortir.

²⁵⁴ Celan, « Lettre à Hans Bender » dans *Le Méridien*, p. 44.

²⁵⁵ Celan, *Le Méridien*, p. 79.

²⁵⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996, pp. 100-103.

Que ce soit en traduisant des vers d'Apollinaire ou en réécrivant certains de ses mots pour dénoncer, de nouveau, l'antisémitisme dont il se sentait victime, Celan aura ainsi survécu en retrait de la langue allemande après son expérience traumatique de la Seconde Guerre mondiale. Si son suicide en 1970 nous aura fait dire qu'il vivait condamné d'avance à l'instar de plusieurs de ses contemporains, son écriture constitue alors un sursis soutenant une autre contemporanéité entretenue la possibilité d'un dialogue que la traduction poétique dégage. Un « dialogue désespéré », avoue-t-il dans son discours *Le Méridien*. Or le poème d'une personne devient, au moment opportun, le poème de personne, c'est-à-dire potentiellement de tous car son adresse demeure, à la fois lieu de provenance *et* interpellation d'un « interlocuteur providentiel²⁵⁷ ».

Le caractère personnel du poème s'expose par le truchement d'autrui. Cet « interlocuteur providentiel » qu'évoque Mandelstam pour expliciter la portée de sa tâche en tant que poète, Celan aurait voulu de tout son cœur l'incarner en traduisant notamment plusieurs textes du poète russe pendant qu'il composait, de peine et de misère, les écrits de *Die Niemandrose*. Écrire un poème, d'après Celan, c'est déployer une temporalité différente ouverte à l'imprévu mais susceptible de recueillir le passé, de transmettre une transmissibilité par-delà l'évidence d'une expérience intransmissible. C'est ainsi qu'il aura été répondant de l'histoire, dans une tension éprouvée à travers l'écriture poétique, entre un « déjà-plus » et un « toujours-encore » [*seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch*] où se rencontre fugitivement le Je et le Tu (75). Celan pense une contemporanéité poétique à partir de la figure du méridien, cette

²⁵⁷ Je rappelle le passage de Mandelstam, cité plus tôt, dont l'allocution de Celan reste inséparable : « Le poète est seulement lié à un interlocuteur providentiel. Il n'est pas tenu d'être au-dessus de son époque, ni meilleur que la société dans laquelle il vit ». Mandelstam, « De l'interlocuteur », p. 64.

métaphore de l'espace dialogique dont la traduction est exemplaire. Le poème porte un présent [*Gegenwart*] en tant que présent [*Geschenke*] :

Mais dans ce présent, ce à quoi la parole s'adresse et qui d'être nommé est devenu pour ainsi dire un Tu, apporte aussi son être autre. Là encore, dans l'ici et maintenant du poème – le poème par lui-même n'a jamais que ce présent-là, unique, ponctuel –, encore dans cette immédiateté et proximité le poème laisse parler aussi ce que l'Autre a de plus proprement sien : son temps. (77-78)

Médiation de conflit

La représentation du traumatisme collectif de la Seconde Guerre mondiale est abordée différemment par Konrad Wolf. Après avoir été soldat interprète dans les rangs de l'Armée rouge, il puisera dans son expérience personnelle pour faire des films engagés en RDA, non seulement deviendra-t-il un cinéaste phare de l'époque mais il assumera également des fonctions institutionnelles en tant que président de l'Académie des arts de 1965 à 1982. Dans ces deux positions, il accomplira une tâche de médiation culturelle intimement liée à l'expérience paradigmatique de la traduction. Le cinéma de Wolf, et plus particulièrement le film *Ich war neunzehn* [*IWN*], participe à la construction d'une mémoire collective pour confronter les enjeux identitaires et sociopolitiques de la fin des années 1960 en Allemagne de l'est. Le geste de traduire *en personne* a ici une fonction et une signification différentes, plus politique qu'existential, que dans l'écriture de Celan. Les questions soulevées par la pratique de Wolf sont d'un autre ordre : comment réconcilier souvenir personnel et projet collectif, intégrité artistique et pression institutionnelle ? Par la traduction, thème central dans son récit de guerre et un concept approprié pour examiner son activité de cinéaste et de médiateur culturel après la guerre.

Dans le cas de Wolf, la décision de transmettre sa propre expérience répond à la double exigence du souvenir et de l'oubli pour comprendre et négocier les effets de la guerre, entre l'euphorie de la libération et la honte de la défaite. La réfection d'une expérience historique par un récit d'images animées constituera un prolongement esthétique de l'effort de reconstruction de la société allemande qui doit affronter la difficulté de fonder un projet commun à partir d'un passé qui semble, au lendemain de l'érection du mur de Berlin (1961), toujours faire défaut pour plusieurs. Au fil du temps, le travail de Wolf témoignera d'une posture médiatrice entre l'espace public où domine un discours idéologique tranché et l'espace poétique du langage cinématographique. Le film *IWN* réfléchit justement cet *ethos*, entre l'écriture idéologique de l'histoire et le travail de mémoire personnel et collectif; il interroge la projection de l'histoire à travers une projection de soi dans un contexte de création fortement déterminé par l'idéologie d'État.

En raison de la biographie de Wolf, l'autobiographie fictive *IWN* devient un artefact audiovisuel idéal pour aborder les tensions entre l'expérience historique et la mémoire culturelle, la subjectivité du souvenir et le souci d'authenticité lié à la commémoration. L'enchâssement de l'identité personnelle de Wolf et l'identité nationale a assuré au réalisateur une place importante dans le patrimoine artistique de la nation émergente, son propre cheminement pouvant servir de personnification particulière d'un processus historique général. D'ailleurs, Wolf assume explicitement cette fonction de modèle : « *Each person must take the first step on the often contradictory path in search of home in discovering his place in the struggle for the only possible future of his people. After emigration and return, that has been and remains the crucial experience in my*

*development*²⁵⁸ ». Dans *IWN*, cette expérience cruciale est personnifiée dans le récit d'un émigré de retour en sol natal, en l'occurrence le récit personnel de Wolf qu'il réalisera lui-même à l'écran.

La manière dont l'instance discursive opère dans ce récit cinématographique est informée par l'idéologie communiste. Traduire une expérience vécue *en personne* a un tout autre sens. Dans ce cas-ci, par « personne » il faut entendre « toute le monde » en accord avec l'humanisme révolutionnaire auquel devait participer les œuvres produites par la DEFA [*Deutsch Film-Aktiengesellschaft*], la maison de production cinématographique d'état de la RDA. Le récit de vie exemplaire dont le film est l'adaptation a cette particularité de s'inscrire à la fois dans la tradition littéraire allemande du récit d'apprentissage et, à travers ce modèle narratif, inspirer la saine adhésion au projet politique socialiste. Si le film a une facture clairement autobiographique et le scénario (co-écrit par Wolf et Wolfgang Kohlhaase) est en partie basé sur les écrits de guerre du réalisateur, il s'agit bien plus qu'un simple autoportrait²⁵⁹. En tant que film emblématique de la production cinématographique de la RDA, il adresse des enjeux inhérents à l'occupation d'un territoire par une puissance politique étrangère tout en renouvelant le film de genre antifasciste. C'est un film historique à caractère biographique, l'histoire d'un soldat russe d'origine allemande devenu réalisateur est-allemand. Ainsi, Wolf témoigne-t-il *en personne* des pertes et dislocations engendrées par la guerre en convoquant, à travers la temporalité filmique, les spectateurs contemporains – vaincus ou vainqueurs – ayant vécu ou non cette expérience de perte et de dislocation.

²⁵⁸ Konrad Wolf, « *Selbstäußerungen* », *Sinn und Form*, 36 :5, p. 900 cité dans Marc Silberman, « Remembering History : The Filmmaker Konrad Wolf », *New German Critique*, 49, Hiver 1990, p. 163.

²⁵⁹ Anthony S. Coulson, « Paths of Discovery : The Films of Konrad Wolf », dans *DEFA : East German Cinema 1946-1992*, New York, Bergahn Books, 1999, p. 174.



Fig. 3 Gregor et Sasha dans *Ich war neunzehn* (1968)



Fig. 4 Konrad Wolf lors de la conférence « *Kunst ist Waffe* » (1981)

Konrad Wolf sera tour à tour interprète linguistique en temps de guerre et médiateur culturel durant la période de reconstruction en RDA. Né en 1922 en Allemagne, Wolf doit quitter son pays natal en raison de la persécution politique dont est victime sa famille. À l'instar de nombreux juifs socialistes durant la montée du nazisme, il s'exile en Russie où il fera ses études pour ensuite s'engager dans l'armée rouge à l'âge de 18 ans. *IWN* raconte quelques-unes de ses expériences à la fin de la guerre et s'inspire en partie des notes de son journal de bord. La trame est structurée à l'image des entrées d'un journal intime, les dates auxquelles se réfèrent les événements reconstitués apparaissent à l'écran au début des 6 épisodes du film. Elle reconstitue une courte période de moins d'un mois (du 10 avril au 3 mai, 1945) et se déroule sur le front de l'est au nord de l'Allemagne. La capitulation, imminente, aura lieu le 8 mai.

À la lumière de certains éléments biographiques de la vie de Wolf et de cette fiction autobiographique, on peut décliner le concept de traduction sur trois plans: intradiégétique

(l'interprétation linguistique comme thème central du récit), pragmatique (la transmission cinématographique par montage d'images documentaires et de fiction) et politique (la médiation culturelle).

Le protagoniste qui incarne Konrad Wolf dans le film s'appelle Gregor Hecker, un soldat d'infanterie de 19 ans dont le mandat n'est pas expressément belliqueux. Ses actes cherchent à intimider, à persuader et à démobiliser. Il fait campagne avec deux camarades : Sasha, un mélomane fraternel, et Vadim, un professeur d'allemand de Kiev. Sa fonction au sein de l'armée rappelle sa condition d'émigré dans la mesure où on exploite son bilinguisme, une compétence indissociable de son expatriation forcée. En tant qu'interprète germano-russe, il fait usage de sa langue maternelle (l'allemand) en l'amplifiant via un système de son mobile pour adresser l'ennemi et les déserteurs au-delà du fossé qui les sépare, par-delà ces frontières invisibles qui divisent les deux camps. Tout au long du film, des plans de paysages et de lieux de passage (rivière, ruisseaux, ligne de combat, etc.), véritables scènes de désolation mélancolique, donnent une cohérence visuelle à la tâche du protagoniste. L'environnement pro-filmique devient l'extension figurative de sa posture liminale d'interprète, un espace métaphorique de son activité de traduction.



Fig. 5 Plan de la séquence d'ouverture



Fig. 6 Plan de la séquence finale

Le personnage de Gregor et les actions qu'il accomplit incarnent efficacement les tensions interculturelles au lendemain des déplacements occasionnés par la guerre et reflètent les contradictions inévitables qui surgissent lorsque confronté aux vestiges de l'Allemagne d'après-guerre. Avec comme arrière-fond l'idée d'un espace à traverser, un itinéraire à parcourir et des frontières à redéfinir, le film met en scène une série de conflits tout en véhiculant l'idée d'une résolution nécessaire. Il constitue une traversée des *no man's land* géographiques, linguistiques, culturels, politiques et historiques. Gregor doit à la fois négocier ces tensions sur le terrain dans l'exercice de ses fonctions mais également affronter, sur le plan identitaire, les effets de la remigration : il peine à ressentir et à reconnaître une appartenance au territoire qu'il foule de nouveau. Sujet de dislocations géographique, sociale, familiale et symbolique, le Gregor incarne les troubles de l'exil et du retour à la terre natale. Ce retour d'un déplacement originaire signifierait justement la condition d'appartenance du public est-allemand en pleine période de transition. La responsabilité assumée par l'interprète témoigne à la fois de l'incommensurabilité des expériences historiques de la guerre mais également de la

nécessité de créer un espace tiers pour adresser les différends. Autrement dit, de donner l'occasion d'entreprendre un deuil public des ravages causés par la violence du conflit.



Fig. 7



Fig. 8

Dans le premier épisode du film, Gregor rentre dans le village de Bernau où il est nommé commandant, une décision uniquement motivée par le fait qu'il la langue locale, un avantage non négligeable lorsqu'il s'agit de sécuriser un lieu et d'établir un contact avec une population désormais sous occupation étrangère. Dans une des scènes suivantes, il se retrouve dans une position particulière où l'interprétation relève moins de la communication interlinguistique que de la médiation lorsque surgit une altercation en apparence insoluble. Une relation triangulaire compose la scène, elle est formée par une soldate de l'armée russe, Gregor l'interprète commandant et une jeune femme allemande cherchant refuge pour échapper au viol – menace sous-entendue mais non dite²⁶⁰. Chargée émotionnellement, la scène donne lieu à une situation allégorique : la confrontation entre deux femmes ne parlant

²⁶⁰ Anke Pinkert, « Postmelancholic Memory Projections – *I Was Nineteen* », dans *Film and Memory in East Germany*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 174.

pas la même langue mais forcées à séjourner dans une même pièce expose un différend entre des réalités incommensurables qui devront néanmoins coexister dans un espace commun. Ici se joue, avec une économie dramatique remarquable et une attention notoire accordée à la victime féminine dans la représentation du conflit, les enjeux idéologiques et identitaires condensés dans un acte – manqué – de traduction linguistique. Le travail d’interprète de Gregor ne fait preuve d’aucune transparence, il ne recherche aucunement à s’effacer pour faciliter la communication entre les deux femmes. La neutralité s’avère impossible puisqu’il ressent la double exigence de protéger la vulnérabilité de la jeune allemande et d’affirmer la légitimité du désir de vengeance de la soldate russe. Il s’interpose, au contraire, afin d’exposer un différend engendré par la violence mais simultanément pour assurer, minimalement, une intégrité dans l’incompréhension réciproque occasionnée par la situation. L’intervention de Gregor vise moins à trancher en faveur de l’un ou de l’autre des partis, qu’à décharger, par ce geste intermédiaire, les affects – de la colère à la peur – qui animent le différend culturel. La négociation du tiers interprète sur le plan diégétique met également en scène, sur le plan méta-diégétique, l’incommensurabilité des expériences historiques de tous ceux et celles ayant vécu la guerre. Cette expérience de guerre constitue encore à la fin des années 1960 l’arrière-fond de tout projet politique.

D’un point de vue formel, l’instance énonciative de cette position de tiers opère à travers l’utilisation d’une voix-off signalant, tout au long du film, une réflexion intérieure, rétrospective, où la voix de l’interprète Gregor Hecker et celle du cinéaste médiateur Konrad Wolf semblent se confondre. Cette instance d’énonciation joue un rôle central dans la juxtaposition d’images documentaires et fictionnelles, un montage complexe de ce qu’Anke Pinkert a appelé les « projections mémorielles postmélancoliques » de *IWN*. Cet agencement

d'images rend manifeste une volonté politique de souligner l'importance de garder le passé en mémoire sans que cela ne vienne paralyser la capacité de faire le deuil des événements qui l'ont marqué. Il vise à construire une représentation du passé pour répondre aux enjeux du présent. C'est notamment par l'intervention ponctuelle de cette voix-off de Gregor/Wolf que le travail de narration propose une réflexion sur la construction mémorielle au présent²⁶¹. Il s'agit d'une des stratégies performatives qui révèlent la manière dont les pertes engendrées par la guerre sont remises à l'ordre du jour à travers la temporalité du présent des images avec lesquelles la spectatrice et le spectateur doit engager un dialogue afin de prendre position face à leur situation historique particulière²⁶².

IWN manifeste visiblement la volonté de maîtriser le passé en fabricant des images selon une vision idéologique de l'histoire. C'est un film qui dénonce ostensiblement le fascisme. Or l'intérêt du film tient justement dans la construction d'une mémoire nuancée des événements de manière à rendre les spectateurs sensibles aux dislocations radicales dont les effets persistent dans la société civile au moment où le film est produit. Nous sommes en 1968. Contrairement à d'autres films de Wolf du début des années 1960, les événements contemporains ne sont pas abordés directement, ce n'est pas un *Gegenwartsfilm* où l'actualité sociopolitique est représentée mimétiquement dans le but de faciliter l'identification immédiate du public aux réalités dépeintes. *IWN* a une fonction mémorielle et a pour effet de lutter contre l'amnésie collective ou l'aveuglement volontaire. Wolf utilise le cinéma comme un dispositif

²⁶¹ Marc Silberman suggère une telle interprétation : « *the director's aim was to filter the recollection of past events through a present tense narrator in order to objectify the subjectivity of personalized memory. Thus, he utilizes the sense of the here-and-now inherent in the diary form but combines it with the distance of an autobiographical narration that assumes the separation of a more mature self reflecting on its past relation to reality* ». Marc Silberman, « The Authenticity of Autobiography », dans *German Film : Texts in context*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, p. 149.

²⁶² Pinkert, « Postmelancholic Memory Projections – *I Was Nineteen* », p. 153.

temporel susceptible de stimuler l'imagination historique : « *Wolf succeeds in using the cinema as a time machine of historical simulation, in which authenticity follows the course of an inward spiral, not so much one of personal memory and biographical reconstruction, but an inward spiral into (propaganda) media and (popular european) cinema history as public memory*²⁶³ ». C'est un film « réintrospectif » qui tente de maintenir un équilibre entre la subjectivité de la mémoire et les traces empiriques d'événements passés. Il y a télescopage de la mémoire personnelle et de la mémoire publique dans une visée à la fois propagandiste et historiographique.

L'autobiographie fictionnelle de Wolf intègre des documents d'archives et dérive d'une expérience vécue. Un montage efficace estompe les distinctions entre documents (images d'archive) et fictions (mise en scène). Outre le montage habile de ces deux types d'images dans la séquence du prologue, notons l'insertion d'un extrait tiré du documentaire « *Todeslager Sachsenhausen* » (Richard Brandt, 1946). Cet extrait vient élever le coefficient de réalisme de la représentation historique à laquelle tend le réalisateur sans interrompre outre mesure le fil narratif. Le biographique et le documentaire sont imbriqués de manière à transmettre une expérience passée et de prendre position dans cet acte de transmission. La construction et l'enchaînement de la scène d'ouverture et du prologue, tant au niveau du montage que du travail de synchronisation sonore, offre une synthèse des stratégies cinématographiques employées dans le film de Wolf. L'agencement habile de documents tirés des actualités de la période de guerre, des images du protagoniste sillonnant les routes bucoliques et de la voix-off de Gregor relatant son rapport au sol natal traduit une expérience passée de manière à articuler un discours politique susceptible d'interpeller les spectateurs contemporains. Cette

²⁶³ Thomas Elsaesser et Michael Wedel, « Defining DEFA's Historical Imaginary : The Films of Konrad Wolf », *New German Critique*, 1982, Hiver 2001, p. 20.

projection mémorielle met en lumière la réalité sociale actuelle. Entre les paroles du début du film « *Ich bin 19 Jahre alt* » et les paroles de la fin— « *Ich war 19 Jahre alt* », la pragmatique audiovisuelle constitue une rétrospection au présent, elle participe ainsi à la reconstruction sociale par une projection idéologique.

La reconstruction mémorielle a également une fonction idéologique d'autant plus évidente si l'on considère que « le réalisateur s'est toujours perçu, jusqu'à sa mort prématurée en 1982, comme un médiateur entre les peuples, les cultures et les hommes²⁶⁴ ». Le contexte de production montre que le travail de montage et le récit efficace du film témoignent d'un effort pour concilier les contraintes du discours culturel dominant défini par le SED [*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*] et l'exigence de rejoindre une nouvelle génération de spectateurs aux prises avec un problème d'identification nationale. La DEFA, bâtie à partir du démantèlement des infrastructures de l'industrie cinématographique sous le parti national-socialiste (l'UFA), a été un lieu de création et d'expérimentation cinématographique florissant jusqu'à ce qu'il y ait une application plus rigoureuse de normes esthétiques ayant pour but de promouvoir le socialisme sous une forme non équivoque²⁶⁵. Si, à partir du début des années 1960, le cinéma est-allemand reflétait de plus en plus les contradictions immanentes du projet politique socialiste, suite à la 9^{ème} session plénière de décembre 1965 il a été radicalement pris en charge par les fonctionnaires de l'État. Après une période de relative tolérance, une campagne de censure et une nouvelle gestion des activités de la DEFA ont imposé des contraintes importantes à la production cinématographique. Produit en 1967 afin de

²⁶⁴ Ralf Schenk, « Entre les fronts. Allemands et russes dans les films de guerre de la DEFA », *Cinémas*, 18(1), 2007, p. 81.

²⁶⁵ Pour une synthèse de l'histoire entre les studios de la DEFA et l'État, voir Daniela Berghahn, « The East German Film Industry and the State », dans *Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany*, Manchester, Manchester University Press, 2005, pp. 11-54.

commémorer le 50^{ème} anniversaire de la révolution russe, *Ich war neunzehn* est le produit des pressions institutionnelles, des attentes du public et des apports stylistiques du réalisateur. Il reprend une des formes narratives de prédilection du réalisme socialiste – la reconstitution historique antifasciste – en lui donnant une facture personnelle et populaire.

Dans le film, d'une rencontre à l'autre, le personnage qui incarne Wolf est confronté à des situations qui mettent en scène les tensions entre les idéologies progressistes et réactionnaires au sein de la population allemande. D'un épisode à l'autre, l'expérience du retour à la terre natale [*Heimat*] de Gregor oscille entre la méfiance et l'empathie lorsqu'il est confronté à l'idéologie des autres personnages. Le film réaffirme la lutte antifasciste à laquelle les spectateurs peuvent s'identifier mais le deuil du passé récent et la volonté de réconciliation viennent nuancer le registre du genre typique de la DEFA. Il révèle le malaise culturel sous-jacent à l'effort de réconciliation et d'unification nationale après l'érection du mur de Berlin. Dans une scène faisant écho à *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937), on retrouve le geste symbolique d'un tel effort : Gregor, dans les décombres recouvrant la chaussée d'un pont, offre une cigarette à un soldat allemand aveugle qui reconnaît la langue de l'interprète, non les couleurs de sa vareuse.



Fig. 9

Avec du recul, on peut affirmer que la médiation culturelle dont témoigne le film a eu un succès critique et populaire remarquable²⁶⁶. Face aux contraintes institutionnelles imposées par le régime soviétique en place – dont Wolf est plus que conscient – le passé devient un détour nécessaire pour réfléchir aux enjeux actuels. Étant un médiateur stratégique, Wolf contribue par ce film au développement d'un type de cinéma domestique qui assume les fonctions d'un dispositif idéologique de l'État mais sa facture personnelle aura également assuré au film une distribution internationale. En négociant la censure institutionnelle et l'esthétique formelle, *IWN* relève d'une médiation culturelle entre l'art cinématographique et l'engagement politique. Wolf poursuivra ce genre de médiation entre la société civile et le pouvoir étatique de la RDA jusqu'à sa mort.

²⁶⁶ 8 mois après la projection inaugurale (février 1968), 2,5 millions de spectateurs l'ont vu et 15 141 projections ont eu lieu. Silberman, « The Authenticity of Autobiography », p. 160.

Retour vers l'u-topie

La figure paradigmatique de la traduction informe l'éthique mémorielle du réalisateur est-allemand sur le plan horizontal de la transmission de faits historiques et de la médiation d'un conflit identitaire. La traduction littéraire de Celan relève du plan vertical d'une rencontre de l'altérité, d'une ouverture à l'Autre, en traçant un espace dialogique qu'il nomme « méridien ». La démarche du poète tente de façonner une mémoire de l'anéantissement pour se diriger vers une parole, « blessé par la réalité et cherchant la réalité²⁶⁷ » [*wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend*]. L'écriture poétique traduisante de Celan entame un différent rapport à l'histoire, elle ne partage pas le sens de l'histoire structuré par un récit d'émancipation utopique, elle ne sert pas un programme politique défini. Elle devient porte-parole d'une langue allemande d'après l'inhumanité du programme génocidaire et entretient un dialogue soutenu avec d'autres textes poétiques afin d'endurer la désorientation occasionnée par la marque d'une perte qui perdure, une perte fondamentale d'orientation spirituelle dont la situation d'exil du poète n'aura été qu'un symptôme mondain, terrestre. Une idéologie ne semble pas pouvoir compenser pour une telle perte. La compensation doit être spirituelle et la traduction incarne la démarche d'une telle compensation en portant une transcendance en reste sous une forme littéraire. L'engagement politique n'a de sens, pour Celan, que s'il origine d'un dégagement spirituel: « *Whether the spirit stands on the left? Would that be if it (still) stood there! But what is spirit? And where, after everything that's happened, is the left? I believe the spirit stands – insofar as it can still maintain 'verticality' – by itself*²⁶⁸ ».

²⁶⁷ Celan, *Le Méridien et autres proses*, p. 58.

²⁶⁸ Lettre à Harald Hartung (4 décembre 1958) citée dans John Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 126.

À partir de son expérience du front de l'est, Wolf travaille l'axe horizontal de la traduction. Le montage narratif d'images cinématographiques ayant comme thème principal l'interprétation linguistique en période de conflit constitue ce mode extensif. Celan fait l'expérience de la verticalité du « méridien », il emploie l'axe vertical de la traduction pour survivre au trauma et ainsi participer à la survie d'autres textes. Traduire, en tant que manière ambiguë d'être au temps, agit à travers ces deux modes relationnels – extensif et intensif – et figure ainsi une manière de penser les écarts spatiaux et temporels, les tensions politique et existentielle d'une époque marquée par ce que Michael Roth nomme une « dystopie spirituelle²⁶⁹ ». Lisons, en guise de conclusion, un dernier extrait du *Méridien* afin de mieux cerner comment peut se construire un différent « rapport sagittal au présent » lorsque l'inscription d'une catastrophe et la médiation de réalités incommensurables se présentent comme une tâche. Cette tâche exige une interpolation poétique des traces du passé pour être contemporain et possiblement remédier au malaise spirituel provoqué par la Deuxième Guerre mondiale:

L'attention que le poème tâche de porter à tout ce qui vient à sa rencontre, son sens plus aigu du détail, du contour, de la structure, de la couleur, mais aussi des « frémissements », des « allusions », tout cela, je crois, n'est pas une acquisition progressive de l'œil rivalisant (ou allant de pair) avec les performances de chaque jour plus parfaites de la machine, c'est bien plutôt, rassemblant la mémoire de toutes nos dates une concentration. [...] Là encore, dans l'ici et maintenant du poème – le poème par lui-même n'a jamais que ce présent-là, unique, ponctuel –, encore dans cette immédiateté et proximité le poème laisse parler aussi ce que l'Autre a de plus proprement sien : son temps. (78)

Traduire forme une attention à la rencontre, aussi désespérée et utopique soit-elle. Wolf et Celan ont chacun à leur manière cherché à projeter un lien après le désastre de la

²⁶⁹ Roth, *Memory Trauma and History. Essays on Living with the Past*, p. 91.

guerre, à reconfigurer une utopie, sociale, langagière. Ils ont chacun essayé d'être fidèle à l'événement de cette rencontre à venir dans la reconstruction d'un lien social et le témoignage d'un lien immémorial, de prêter attention à ce « rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celles dont nous faisons partie nous-mêmes²⁷⁰ » évoqué par Benjamin. Il s'agit de s'y présenter, *en personne*, pour les manquer juste à temps. N'est-ce pas ainsi qu'il faut persister à repenser l'histoire et la disposition temporelle ouverte par l'expérience de traduire ? À entrevoir l'*ethos* d'une religiosité séculière dans la modernité tardive, entre la foi et le scepticisme ; une attention animée par la promesse d'un avenir et le témoignage d'une catastrophe archaïque ? Un *ethos* envisageant l'inhumain à partir d'une tâche humaine ancrée dans la conscience tragique du déploiement de l'histoire ? Tel sera la question poursuivie dans le prochain chapitre, une fois de plus, éclairé par la figure anachronique du traduire.

²⁷⁰ Benjamin, « Sur le concept d'histoire », p. 433.

CHAPITRE 8

– Entre les fronts, au dessus : dédramatiser l’Histoire –

Rien n’est plus théâtre, le drame n’est plus jeu. Tout est grave.

Emmanuel Levinas

Voilà le but de pâtir dans les catastrophes. Nous vivons dans l’abondance de conflits et de catastrophes qu’il y a dans le monde. Je trouve ennuyeux de se borner à un monde possible.

Heiner Müller

Après les désastres du 20^{ème} siècle, l’expérimentation littéraire a en partie été déterminée par la nécessité de trouver des formes poétiques pour penser l’inhumanité des exactions commises au nom d’idéaux séculiers. Le dramaturge Heiner Müller a été l’un des écrivains de langue allemande à avoir ressenti les pressions d’une telle nécessité tout en refusant de limiter le rôle de l’écriture d’après guerre au témoignage perpétuel d’une « catastrophe irrémédiable²⁷¹ ». Sa démarche d’écriture essaie de transcender le poids de l’Histoire et d’exposer la violence de la catastrophe continue qui accompagne son déploiement imprévisible. Cela devait passer par une transformation critique du drame moderne quitte à

²⁷¹ Rancière, « Le tournant éthique de l’esthétique et de la politique », p. 170.

remettre en question la possibilité même d'une traduction scénique du texte dramaturgique et la fonction politique du théâtre telle que Brecht l'avait définie et expérimentée avant lui. Ses écrits pour le théâtre constituent un commentaire métadramatique de la fable didactique dont l'une des fins était de faire la chronique du déploiement progressif d'un des « grands récits » d'émancipation de la modernité. Plusieurs de ses pièces peuvent être considérées comme une dissolution allégorique de l'idée d'un sens de l'Histoire entretenue notamment par le marxisme révolutionnaire et le communisme utopique auxquels Müller ne put, par ailleurs, se résigner à abandonner totalement. Ainsi, évoque-t-il moins la fin de l'Histoire qu'il ne lui donne un sens anarchique à travers l'écriture dramatique.

L'écriture de Müller fait l'expérience de la tension irrésolue entre l'espoir révolutionnaire et la clairvoyance sceptique face à la situation socioculturelle de la RDA en réinventant la tragédie, ce genre littéraire traditionnellement opposé à l'exercice politique, voire au bien être en général si nous nous en tenons à la dénonciation célèbre de Platon dans les livres III et X de la *République*. Comme le remarque plus récemment Raymond Williams, les théories sociales ayant exercé le plus d'influence ont couramment rejeté la tragédie en lui attribuant un caractère défaitiste : « *Against what they have known as the idea of tragedy, they have stressed man's powers to change his condition and to end a major part of the suffering which the tragic ideology seems to ratify*²⁷² ». Müller réhabilite la puissance de l'effet tragique pour problématiser cette simple opposition archaïque entre tragédie et engagement politique. Son théâtre s'appuie sur une pratique subversive de traduction de textes classiques – notamment du répertoire grec et shakespearien – afin de rendre sensible la contradiction fondamentale entre l'espérance de

²⁷² Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 63.

l'engagement politique et l'impuissance désespérée du tragique. « Il y a abondance d'espoir, écrivait Benjamin dans une lettre à Scholem, mais il n'est pas pour nous²⁷³ ».

Contrairement à certains historiens et philosophes idéalistes allemands pour qui la tragédie – antique et shakespearienne – représentait une source d'idéaux moraux et plastiques à imiter, Müller procède à une réécriture des mythes tragiques afin d'interroger les fondements de l'humanisme dont l'une des versions modernes aura été l'idéologie socialiste des pays sous occupation soviétique. Si ses multiples techniques de réécriture²⁷⁴, du montage de citations à l'adaptation libre, remettent radicalement en question la cosmologie humaniste, l'*ethos* dont atteste sa poïétique de la traduction n'a rien d'un nihilisme passif, inconséquent, et esthétisant. Au contraire, ses drames d'après le temps de la catastrophe engagent polémiquement l'impensé d'œuvres littéraires à la base d'un sens commun pour révéler l'ambiguïté morale et la dissension sous-jacentes à la raison d'État durant la période de reconstruction en RDA. Sa démarche d'écriture incarne cette ambiguïté pour réhabiliter le caractère démonique d'une « conscience tragique²⁷⁵ » de la réalité sociale. Il dégage ainsi des figures et des paroles qui gisent dans les décombres physiques et métaphysiques de l'histoire littéraire occidentale pour projeter une nouvelle manière de voir l'avenir. Cet *ethos* consiste donc à séjourner autrement dans le monde, à tracer un chemin dans les décombres, non pour l'amour des ruines, mais pour celui des chemins qui les traversent²⁷⁶. La remémoration tragicomique est la réponse

²⁷³ Lettre du 12 juin 1938, citée dans George Steiner, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013, p. 260.

²⁷⁴ Florence Ballet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003, pp. 75-100.

²⁷⁵ Selon Vernant, « l'homme tragique » se constitue dans la distance entre l'*ethos* et le *daimon*, dans l'opposition solidaire de la puissance humaine et la puissance divine. Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p. 30.

²⁷⁶ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », dans *Œuvres*, t.2, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 332.

littéraire de Müller à la catastrophe ou, plutôt, sa manière d'imaginer le sens tragique de la responsabilité.

La réécriture de Müller pense la survie à l'idée de fin qui connaîtra au 20^{ème} siècle une multitude de figures théoriques (la mort de l'homme, la mort de l'auteur, la fin de l'art, la fin des idéologies, la fin des avant-gardes, la fin de la pièce didactique, etc.). Ses traductions théâtrales cherchent à donner une forme matérielle au désir de survivre sans que celui-ci ne soit exclusivement orienté vers une rédemption religieuse ou une utopie politique, elles sont autant de variations de cette affirmation énigmatique à résonance lazaréenne : « La mort est une erreur²⁷⁷ ». On retrouve cette formule dans l'épigraphe d'un ouvrage composé en collaboration avec sa dernière compagne de vie quelques années avant son décès :

Avec le retournement de couleur

Menace la résurrection.

JE T'AI DIT TU NE DOIS

PAS REVENIR MORT C'EST

MORT.

La mort est une erreur²⁷⁸.

Condensée en ces quelques mots, gît la pensée contradictoire et cryptique de Müller. Une pensée d'où surgit, dans l'épreuve de l'instant catastrophique, la recherche d'un sens de

²⁷⁷ Brigitte Maria Mayer et Heiner Müller, *Der Tod ist ein Irrtum*, Frankfurt am Main, Surkhamp verlag, 2005.

²⁷⁸ [*Mit der Wiederkehr der Farbe droht die/ Auferstehung/ ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST/ NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST/ TOT/ Der Tod ist ein Irrtum.*]

l'humain. La mort, finale, n'est qu'une erreur. Mais de quelle immortalité est-il question dans cette négation de la mort ou, plutôt, dans cette affirmation de sa nature accidentelle ? L'écriture fait de la mort un commencement à renouveler, elle reconnaît la finitude radicale de l'être humain en s'y arrachant par une expérience de la transcendance. Pour cette raison, il importe de pàtir dans l'expérience limite de la mortalité, de porter une attention à ce qu'il y a de libérateur dans cette finalité, finalité par ailleurs terrestre, dans le monde. La résurrection, signe de l'espoir vain d'un autre monde, est à résister puisqu'elle apparaît comme une menace privant le monde de la force créatrice du retournement. Dire l'erreur de la mort est une manière de convoiter le néant, de faire un saut dans le vide afin de dégager les possibilités inattendues engendrées par l'anéantissement; de nouveaux points d'appuis depuis l'abîme qui se révèle, ultimement, un espace de liberté pour la pensée.

L'exercice de traduction, constamment sujet à l'erreur, expose à la radicalité de la finitude humaine pour en tirer une consistance éthique : une manière de vivre à travers une manière d'être au temps. Prophétiser l'erreur de la mort atteste également d'une confiance incitant à continuer de vivre autrement, c'est porter attention à ce qu'il y a d'outrageux dans le fait de vivre pour lui donner un tout autre sens. La littérature ouvre un espace pour expérimenter historiquement les contradictions de cette facticité constamment menacée d'être fixée par des structures essentielles et normatives. Cette ouverture passe notamment par l'acte aporétique de traduire puisque le fait littéraire qui en ressort porte en germe son obsolescence et s'expose ainsi au devenir de la vie historique. La poésie dramatique de Müller procède par la traduction pour provoquer un décalage dans le continuum de l'Histoire, il s'agit d'un mode

de *survie* au sein d'une « tradition de la catastrophe²⁷⁹ » avec laquelle l'idée de progrès historique se confond si souvent. Il faut donc lire l'épigraphe citée comme une exhortation à apprendre à survivre d'après la catastrophe, à s'exposer à l'événement de la mort en osant dire qu'il s'agit d'une erreur. La littérature véhicule cette audace, tout particulièrement l'écriture traduisante car elle fait de cette exposition l'occasion de créer des relations humaines lorsque les mythes et les idéologies ne les maintiennent plus intactes, que leur autorité s'est désintégrée.

Ce chapitre se penchera sur la manière dont la traduction a pu servir de procédé compositionnel pour expérimenter la décomposition d'un sens de l'Histoire dans le contexte mouvementé de la RDA afin de mieux étayer ce qui, dans l'écriture radicalement paratactique et contradictoire de Müller, permet de mieux envisager un *ethos* différencié d'une éthique fondée sur le concept universel de l'homme *et* d'une éthique de la catastrophe fondée sur un traumatisme collectif irrémédiable. L'*ethos* destructeur de Müller, indissociable d'une tâche de traduire, présente une conscience historique dont l'élan viscéral se caractérise par une « méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement à constater à chaque instant que tout peut mal tourner²⁸⁰ ». L'imminence de la catastrophe ressentie dans ses écrits donne à sa pratique une dimension à la fois politique et existentielle. Son imagination utopique est indissociable de l'interruption du cours de l'histoire, de l'action dramatique.

En effet, l'écriture dramaturgique de Müller expérimente une manière de se projeter vers l'avenir sous la conduite d'une méfiance radicale des acquis de la tradition humaniste sans que cette rupture immanente ne soit récupérée par un espoir vain, souvent signe de violence,

²⁷⁹ Walter Benjamin, *Paris capitale du 19^{ème} siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993, p. 491 [N9, 4].

²⁸⁰ Benjamin, « Le caractère destructeur », p. 332.

qui accompagne la réalisation d'un programme utopique dont le but consiste à accomplir l'essence de l'homme. Il tend vers la mise en scène du moment catastrophique – de l'Histoire et du drame – pour donner à penser l'historicité du caractère tragique de l'existence humaine; animal mortel, l'être humain se distingue par cette obstination à être autre chose que mortel, obstination à survivre contre la simple conservation de la vie biologique qui, paradoxalement, risque d'engendrer une violence extrême dont le 20^{ème} siècle porte les traces. Investiguer les limites du discours rationnel et les principes moraux lui assurant une certaine stabilité dans le temps risque de prendre une forme esthétique incohérente et désordonnée au détriment de la beauté d'une forme harmonieuse et unifiée. Or cela constitue parfois ce qui rend possible une réflexion sur son propre temps et l'appréhension sensible des contradictions qui l'animent. Aller à la rencontre du présent exige dans ce cas, comme l'envisageait Benjamin dans ses célèbres thèses sur le concept d'histoire, de renoncer à une représentation linéaire du temps : d'entraver la chronologie d'un progrès historique idéalisé, de briser la structure organique du drame et d'imaginer les possibles à venir en recueillant les éclats du passé. Comme Müller l'écrivait à un metteur en scène de son *Philoctète* : « le théâtre vit de l'anachronisme²⁸¹ ». Ainsi, les drames au second degré de Müller seront autant d'occasions anachroniques de mettre les acteurs et les spectateurs à l'épreuve d'une ambiguïté morale que l'idéologie socialiste dissimule sous l'illusion d'un consensus rationnel et d'une continuité historique avec certains idéaux humanistes qui la soutiennent. Ils initient l'idée d'un « défaitisme constructif » où « l'humanisme ne se manifeste plus qu'en tant que terrorisme²⁸² ». Ce plaidoyer pour un

²⁸¹ Heiner Müller, « Lettre au metteur en scène de la première représentation de *Philoctète* en Bulgarie au théâtre dramatique de Sofia » [1983], trad. Jean Jourdeuil et Jean-Louis Besson, dans *Philoctète [PH]*, Paris, Minuit, 2009, p. 83.

²⁸² Heiner Müller, « Adieu à la pièce didactique », dans *Hamlet-machine [HM]*, Paris, Minuit, 1985, p. 68.

« défaitisme constructif » trouve dans la poïétique de la traduction un *modus operandi* de l'anachronisme.

L'ampleur et la diversité du corpus de Müller rendent futile la tentative de le traiter systématiquement, d'autant plus que son écriture cultive justement l'usage de la contradiction et du mélange de genres, de la répétition et du ratage, d'un texte à l'autre – parfois au sein d'un même texte – pour rendre impossible toute systématisation ou périodisation de son œuvre. Polémiques, les écrits de Müller provoquent le malentendu et l'inconfort, ils perturbent le cadre institutionnel dans lequel ils s'inscrivent et minent leur propre réception. Pour cette raison, je m'attarderai à deux textes spécifiques qui marquent un retournement dans le parcours littéraire de Müller et qui manifestent des stratégies de traduction distinctes mais exemplaires d'une relation destructrice avec le genre archaïque de la tragédie pour articuler les problématiques de son temps. Une fois de plus, ces stratégies relèvent moins d'un classicisme idéalisant que d'une conduite littéraire creusant des écarts au sein d'une certaine tradition, elles retravaillent les traces d'une filiation pour interroger, plutôt que conserver, un héritage commun du passé. Ces décalages montrent la violence en puissance qu'elle véhicule au lieu de voir dans les fables mythiques de caractères héroïques une source de représentation universelle de l'homme à actualiser.

Dans un premier temps, je traiterai de *Philoctète*, une pièce de la période de la *Versuchsreihe* [série de pièces expérimentales] durant laquelle Müller explora les limites de la pièce didactique brechtienne tout en négociant les politiques culturelles de l'État par le détour d'une réécriture de la tragédie grecque et de la figure héroïque sophocléenne. Dans un deuxième temps, j'adresserai *Hamletmaschine*, sa pièce la plus connue, qui signale un abandon

définitif du modèle brechtien et qui pousse à l'excès le paradigme du « drame-de-la-vie²⁸³ » en recyclant le mythe de Hamlet sous la forme éclatée d'un dialogue avorté avec les morts. Cette pièce iconoclaste développe une textualité dense qui force à remettre en question le rapport de l'écriture à la mise en scène; elle questionne l'autorité du texte au sein du dispositif théâtral et fait rupture avec la logique de représentation dramatique.

Serait-ce par fidélité à la situation catastrophique du Berlin-Est d'après-guerre, face à l'incertitude de l'avenir et la destruction du passé, que l'écriture dramatique devait passer par la traduction et que traduire devait relever davantage de la réécriture que de l'imitation et la consécration tel que le veut une certaine tradition humaniste des lettres? Cette fidélité contredit l'adhésion aveugle à l'éthique du libéralisme ou celle du socialisme révolutionnaire. Le traumatisme de la guerre étant trop vif et l'émancipation politique trop incertaine, la confiance en un idéal humain et une histoire universelle cède la place à une attitude de méfiance : « Écrire était plus important que mes mœurs²⁸⁴ ». Dans cet aveu, il faut lire l'appauvrissement symbolique d'un tissu commun d'habitudes, de croyances et de conventions où puissent s'ancrer l'identité individuelle. La démarche artistique de Müller atteste également d'une appréhension sceptique des assises de l'autonomie individuelle : la conscience de soi et le statut d'être rationnel conférant à certains principes une autorité morale. L'écriture devient alors un moyen d'envisager une autre conduite humaine marquée par la blessure d'une expérience de déshumanisation sans que cette destitution de la conscience réflexive et de la

²⁸³ Jean-Pierre Sarrazac oppose le drame-de-la-vie au drame-dans-la-vie, la première forme prenant à rebours la seconde en cela qu'elle présente une crise du drame traditionnelle en inscrivant une distance par rapport à une représentation d'actions culminant dans un dénouement final avec un début, un milieu et une fin. Le drame-de-la-vie rend l'univers scénique poreux à la contingence de la vie quotidienne et sociale donc non déterminé par le dénouement nécessaire et vraisemblable d'une histoire. Cela suppose, plus généralement, la désintégration de la forme dramatique telle qu'elle s'observe depuis la fin du 19^{ème} siècle.

²⁸⁴ Heiner Müller, *Zur Lage der Nation*, Hambourg, Rotbuch, 1990, p. 180.

reconnaissance mimétique – l’humanité partagée d’un soi semblable à l’autre – ne corresponde à l’éthique primordiale, déhistoricisée, d’une passivité susceptible à une extériorité absolue (Levinas).

Survivre l’idéologie humaniste

L’homme est le capital le plus précieux.

Staline

Tuer, avec humilité, telle est la ferveur théologique du terrorisme.

Heiner Müller

Le théâtre a une affinité élective avec la pensée, ce dont atteste l’étymologie commune de théâtre et théorie, du grec *theorein* désignant l’observation de quelque chose placée devant soi, et *theoria* qui renvoie à la participation à un événement²⁸⁵. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, Emmanuel Levinas fait le constat d’une crise de l’humanisme en Europe et écrit : « Rien n’est plus théâtre, le drame n’est plus jeu. Tout est grave²⁸⁶ ». L’évidence théorique ne va plus de soi, la conscience humaine a atteint un point névralgique pratiquement impossible à mettre en scène adéquatement par le langage traditionnel de la philosophie. Ces paroles font état de la mise en question du sujet libre de l’humanisme classique, une thèse d’actualité que Levinas ne nie pas mais tente de redire autrement, en d’autres termes, dans un autre idiome de manière à ne pas abandonner la question de l’humain. Une considération inactuelle donc du sens problématique de la responsabilité envers

²⁸⁵ H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. Pierre Fruchon, Gilbert Merlio et Jean Grondin, Paris, Seuil, 1996.

²⁸⁶ Emmanuel Levinas, « Humanisme et an-archie », p. 87.

autrui, d'une proximité entre l'un et l'autre qui ne serait pas inféodée à la conscience réflexive dans un contexte idéologique où désormais, « tout est grave ».

Après les exactions commises au 20^{ème} siècle, la prétention de fonder un savoir sur le privilège ontologique d'une conscience de soi apparaît « tragi-comique » (73) selon Levinas. Ou bien faut-il renoncer à une conception du monde centré sur l'homme ou bien élaborer un nouvel humanisme imaginé à partir de « la précarité du concept : homme » (79). Heidegger avait exposé la profonde ambiguïté de cette situation critique qui se présente autant comme une question métaphysique que politique, de sens que de justice. L'opposition à l'humanisme n'implique pas forcément la légitimation de l'inhumain mais décèle d'autres issues [*Ausblicke*] à la pensée pour redonner un sens au mot « humanisme » ou pour réaliser qu'il faut tout simplement le rejeter²⁸⁷. Le problème qui persiste : oser chercher un sens à l'humain ou initier une pensée à partir de l'abandon de cette fiction désuète ? Question grave, en effet, dont la résolution demeure plus qu'incertaine, encore aujourd'hui.

La gravité de cette question s'est notamment manifestée par l'éclatement de la structure du drame moderne et la réinvention de la théâtralité sous l'effet de l'émergence de nouveaux supports médiatiques. La crise spirituelle évoquée par Levinas et les problématiques sociopolitiques de l'après-guerre ont mené à une expérimentation des conventions théâtrales, notamment à travers un emploi critique de la traduction comme procédé de décomposition de textes canoniques de la littérature occidentale à la base de l'humanisme métaphysique classique. Dans le sillon de Brecht, Müller fit de la traduction un geste violent de réécriture. Le terme d'appropriation serait un euphémisme pour décrire ce geste puisqu'il cherche à

²⁸⁷ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, p. 120.

abandonner l'idée même de propriété en assumant cette tâche. Il se caractérise davantage comme une réduction d'œuvres classiques, des mythes antiques aux drames modernes, à de simples matériaux pour synthétiser des télescopages temporels à rebours du récit idéologique d'État. Ainsi, il crée une distance critique au sein du cadre de la tradition *et* du cadre institutionnel de réception.

Dans cette perspective, traduire devient une vocation explicitement poétique car il s'agit de construire de nouvelles formes d'expériences sensibles qui suscitent des interrogations auxquelles les modèles littéraires semblent moins offrir des réponses suffisantes que des conflits exemplaires à réinvestir pour mettre en question la réalité contemporaine. À la transmission d'un contenu idéal dans le but d'instituer un patrimoine commun s'oppose il une liquidation stratégique d'artefacts textuels hérités du passé afin d'assumer la tâche infinie d'un rapport à son propre temps présent où l'appartenance commune ne va plus de soi. Chaque production devient l'occasion d'imaginer une nouvelle constitution collective, d'interrompre une idéologie du commun qui recouvrirait la réalité sociale divisée. Les possibilités d'une consistance politique émergent de l'expropriation de l'idée de communauté entre sujets humains reliés par un projet de société à venir : le socialisme humaniste.

En quoi l'idéologie d'après guerre en RDA constitue-t-elle une figure de l'humanisme moderne ? Il s'agit d'une autre tentative de déterminer le propre de l'homme à partir du cadre d'analyse matérialiste de la philosophie marxiste, c'est-à-dire un humanisme privé de transcendance. Sous l'autorité du Parti unique et de l'État, l'essence générique de l'homme prend la figure du « prolétariat » et doit se réaliser dans l'histoire, notamment à travers l'institution d'un patrimoine littéraire commun (tradition) et une production artistique qui

reflète stratégiquement la réalité sociale du moment pour former une imaginaire collectif. Le socialisme est un programme politique destiné à accomplir l'humanité de l'homme : l'idée de l'homme façonne un projet de société à venir dans le futur selon une conception téléologique de l'histoire. Il présuppose l'accomplissement du genre humain dans un mouvement de solidarité autour d'une cause commune, c'est-à-dire, le devenir immanent d'un universel à travers le changement progressif des conditions matérielles de l'existence. Dans sa version orthodoxe, le marxisme considère que l'être vivant accomplit son humanité par un travail émancipé des rapports d'exploitation, à travers la réconciliation de la liberté et de la nécessité que réalisera concrètement la société communiste. Théoriquement, le socialisme repose donc sur une ontologie sociale de l'homme incarnée dans un projet politique structuré par des valeurs de l'humanisme classique. Cette idéologie humaniste est clairement énoncée dans la constitution même de la RDA :

Socialist national culture is fundamental to socialist society. The German Democratic Republic promotes and protects socialist culture, which serves peace, humanism and the development of a socialist community. It opposes imperialist anti-culture [Unkultur], which serves psychological warmongering and the devaluation of man. Socialist society promotes a culturally rich life for the productively engaged, cultivates all humanistic values of the national cultural heritage and of world culture and develops socialist national culture as an endowment belonging to the people as a whole²⁸⁸.

Müller problématise cette mise en valeur du concept de l'homme et les « valeurs humanistes » de solidarité, de paix et d'héritage universel par une politisation de l'art de scène à rebrousse-poil du récit hégémonique du Parti unique. Une telle politisation exigeait le développement d'une forme littéraire qui puisse mettre en question l'idée d'une essence générique de l'homme et la violence du récit d'émancipation qui la véhicule. En démontant les drames mythiques de

²⁸⁸ Cité dans Hendrik Birus, « The Archeology of Humanism », *Surfaces*, 4, 1996.

Philoctète et d'*Hamlet* par exemple, Müller extrait de ces monuments de la « culture mondiale » les matériaux pour explorer, notamment, le rôle de la violence dans l'engendrement d'une subjectivité politique.

Si le socialisme humaniste a fait ses choux gras de l'horizon d'explication ouvert par la notion d'histoire pour légitimer la part d'inhumanité indissociable de son accomplissement, Müller révélera cette inhumanité – les dérives totalitaires et la violence de la raison d'État – en explorant la fragmentation radicale de la fable dramatique et la critique de l'humanisme inhérente à la tragédie antique et moderne²⁸⁹. L'expérience littéraire lui a permis de tenir une posture agonistique cohérente avec les tensions de l'idéologie révolutionnaire, de ne pas penser l'histoire en fonction d'un étalon idéal qui lui est extérieur : ni la projection d'une utopie sociale ni la restauration d'une origine archaïque. En ce sens, au cours des diverses productions de Müller, la traduction fonctionnera comme régénération de mondes possibles en libérant l'avenir du passé, et, par le fait même, l'humain d'une représentation essentialiste. Privé d'un récit dramatique unifié à travers lequel son humanité peut s'accomplir, le protagoniste expose sa précarité extrême (*Philoctète*) ou apparaît comme un spectre dépouillé de la substance de son identité humaine (*Hamlet-machine*).

En effet, le théâtre de Heiner Müller s'oppose explicitement à l'actualisation d'une essence commune par le recours aux structures mythiques porteuses de modèles de conduites humaines. Il tend moins à communiquer un idéal moral qu'à mettre sous tension l'attitude héroïque sur scène. Si traduire implique un retour, dans ce cas-ci il s'opère par détournement, donc par recréation poétique. Une telle stratégie refuse de faire abstraction de la violence pour

²⁸⁹ Laurence Michel, « Shakespearean Tragedy : Critique of Humanism from the Inside », *The Massachusetts Review*, 2 (4), été 1961, pp. 633-650.

être fidèle aux possibilités immanentes d'une catastrophe historique, en l'occurrence l'événement révolutionnaire du socialisme dans le contexte de reconstruction en Allemagne de l'est. Ainsi, la tâche de traduire devient une manière d'expérimenter la contingence inhérente à la constitution politique. La violence de ses adaptations répond donc à la violence d'une catastrophe traumatique initiale (la guerre), mais également à la catastrophe continue de l'instauration d'un nouveau régime politique, *a fortiori* sous le stalinisme. L'écriture de Müller pose constamment la question de la nécessité de la violence, de son usage légitime ou illégitime, sans pour autant en faire une apologie esthétisante. Elle infléchit une violence anarchique à des artefacts textuels contribuant à la configuration imaginaire du socialisme afin de contredire la violence fondatrice que la réalisation effective de ce programme politique déploie.

On retrouve une théorie de ces deux types de violence dans *Critique de la violence*, un texte de Benjamin datant de la même période que *La tâche du traducteur*²⁹⁰. Dans cet essai, il établit une distinction entre violence mythique [*mythische Gewalt*] et violence divine [*göttliche Gewalt*], distinction pouvant aider à mieux cerner le type de violence qu'exerce Müller sur le plan littéraire. À travers un dispositif de traduction complexe, il tente désespérément de survivre l'idéologie humaniste *entre deux fronts* – la tradition classique et l'idéologie soviétique – en déployant une violence divine contre la violence mythique qu'on peut associer à la fois au pouvoir de l'État et à celui de l'autorité de la tradition théâtrale occidentale. Ces deux types de violence impliquent l'exercice d'une force démesurée mais selon des modalités adverses. La

²⁹⁰ Benjamin, « Critique de la violence » [1921], dans *Œuvres*, t.1, trad. Maurice de Gandillac, pp. 210-243.

violence mythique, qui s'impose sous la forme d'un destin²⁹¹, incarne un moyen de fonder et de conserver un ordre de droit; en tant qu'acte fondateur de l'autorité de la Loi elle est un moyen essentiellement archaïque d'exercer le pouvoir. La violence divine perturbe l'autre ordre de violence par une dissolution de ses fondements à travers l'exaction purificatrice d'une force « anarchique » à l'image d'une grève générale²⁹². En contredisant l'autorité fondatrice d'un pouvoir légal, la violence divine est essentiellement *an-archaïque*. Le geste de traduction de Müller met en jeu le cycle de violence et de contre-violence de l'histoire, il interrompt cette violence « destinale » et fondatrice d'un ordre politique imposant sa loi – l'institution et le maintien de l'autorité du Parti – en inscrivant une violence qui dégage le sujet politique de l'emprise d'un pouvoir coercitif. Ce geste violent, à la fois destructeur et productif, se manifeste dans l'esthétique (et la personnalité) paradoxale de Müller.

Le divin, auquel la « langue pure » évoquée dans *La tâche du traducteur* semble se rapporter, resurgit dans le fait littéraire de la traduction pour expérimenter une forme de vie déprise de la détermination mondaine d'une violence normative, d'une structure imposée par une instance souveraine. Sur les plans littéraire et idéologique, le caractère destructeur de la poïétique de Müller sape les conventions théâtrales et la structure destinale du programme utopique. La violence divine, qualifiée de « pure et immédiate », tend à mettre en échec la

²⁹¹ Dans l'essai de Benjamin, la violence destinale [*schicksalhafte Gewalt*] semble être synonyme de ce qu'il nommera ensuite « violence mythique » [*mythische Gewalt*] en la mettant sous tension avec la violence divine [*göttliche Gewalt*].

²⁹² Ici, je me réfère à la grève générale « prolétarienne », et non « politique », une distinction que fait Benjamin à partir des écrits de George Sorel. Ce type de grève générale a comme seule tâche de « détruire la violence de l'État », en tant que « moyen pur » elle ne cherche aucunement à modifier les conditions du travail en le suspendant momentanément afin d'exercer une pression politique. Sa visée transcende la fondation d'un ordre, elle crée de l'espace pour qu'advienne un changement radical privé de toute légitimité juridique. C'est l'exercice de la force du désespoir incompatible avec une rationalité instrumentale, d'où les possibles conséquences catastrophiques sur le plan de l'action politique et la vertu qu'il y a à l'expérimenter sur scène ou à travers l'écriture (230). L'historicité de l'écriture de Müller apparaît de façon exemplaire dans un travail de traduction poïétique incarnant le désir désespéré de la désaliénation, une indignation passionnée laissant transparaître une intuition du bonheur.

naturalisation de la violence mythique. La transcendance, portant le nom « Dieu » dans l'essai, vient perturber la structure immanente du mythe – de la tragédie archaïque et de la raison d'État dans le cas qui nous intéresse. Il s'agit d'une puissance de régénération. En ce sens, la tâche de traduire rend manifeste, chez Müller, une « violence divine » cachée en subvertissant, de manière intensive par la recréation poétique, une « violence mythique ». Dans ce théâtre, la tâche de traduire correspond au « processus non sanglant qui frappe et fait expier » (239). C'est ainsi qu'il faut comprendre la cruauté vive d'une pièce comme *Hamlet-machine*.

Si la violence mythique est fondatrice de droit, la violence divine est destructrice de droit; si l'une pose des frontières, l'autre est destructrice sans limites; si la violence mythique impose tout ensemble la faute et l'expiation, la violence divine lave de la faute; si celle-là menace, celle-ci frappe; si la première est sanglante, sur un mode non sanglant la seconde est mortelle. (238)

À travers l'expérience littéraire de traduction, Müller expérimente un rapport à la transcendance en subvertissant le récit d'émancipation collective de l'humain. La destruction de ce mythe fondateur du socialisme d'État advient dans l'anéantissement de la forme dramatique. Une telle destruction de la structure dramatique s'imposait pour qu'un théâtre fidèle aux problématiques de la réalité sociale puisse toujours avoir lieu en RDA, pour que l'art puisse aller à la rencontre des contradictions violentes du réel : une dédramatisation par la traduction. Cette dédramatisation s'opère sur deux plans temporels : le schème narratif de l'intrigue du drame moderne et le schème narratif de l'Histoire de la téléologie marxiste. Ainsi, la littérature poursuit une tâche critique à travers une textualité opaque, investie d'une négativité productive, qui renonce à la restitution transparente d'une œuvre classique tout en résistant à sa réification, à sa réalisation effective sur scène.

Comme je l'ai évoqué précédemment, il y a quelque chose de tragique à survivre à sa propre mort. Dans le cas de Müller, le fait de survivre à sa propre mort ne se résume pas à l'expérience limite d'un traumatisme mais au fait de vivre au-delà de la mort de l'illusion persuasive d'une idéologie que sa pratique théâtrale a participé à construire. Est-ce que l'abandon de l'idéologie qu'un événement politique a fait naître peut incarner, au contraire, une fidélité contradictoire à ce renversement historique inouï ? On retrouve de nouveau le paradoxe d'une fidélité dont ferait preuve un caractère destructeur, une divine infidélité (ou une fidélité hérétique) qu'une tâche de traduire, porteuse de transcendance dans un monde radicalement immanent, rend sensible à travers l'expérience littéraire. Constaté que rien n'est durable, de la tragédie grecque la plus relue à l'utopie politique la plus persuasive, n'implique pas forcément un renoncement à l'idée de *survie*, un excès de soi dont la traduction poétique serait une forme initiatique. L'*ethos an-archaïque* dont fait preuve le travail du dramaturge ne soutient pas que la vie, privée de sens immuable, ne vaut pas la peine d'être vécue, mais plutôt que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis²⁹³. Dans une de ses nombreuses entrevues, Müller fait une telle nuance pour dire la précarité de la condition humaine et l'entêtement à transcender cette égalité dans la mort par la projection incertaine vers l'avenir qu'offre la tâche destructrice du traducteur :

André Müller : Have you ever contemplated suicide?

Heiner Müller : I don't know why I should kill myself.

AM: Fear of death would be a reason.

HM: Why?

²⁹³ Benjamin, « Le caractère destructeur », p. 332. Voici la formulation exacte de Benjamin : « Le caractère destructeur n'a pas le sentiment que la vie vaut d'être vécue, mais que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis ».

AM: Because the only release from it is death.

HM: Survival is also a way out²⁹⁴.

À une époque de crise spirituelle, où « rien n'est plus théâtre » et « tout est grave », Müller a choisi de faire du théâtre malgré tout sans pour autant faire abstraction de la violence de la catastrophe continue – du mouvement de l'histoire – ou bien limiter son art au témoignage d'une catastrophe originaire. Si Levinas cherche à réhabiliter une religiosité éthique en forgeant un nouveau lexique ontologique contre l'autonomie d'un sujet humain déterminé par une conscience intentionnelle, Müller interprète différemment cette ouverture à l'hétéronomie : il débusque le patrimoine profane de la tragédie littéraire pour donner forme à une transcendance de l'histoire, pour persister à mettre en jeu un drame d'une gravité insupportable avec une passion désespérée. Transposée sur le terrain de l'histoire (littéraire), la crise spirituelle devient un problème de sens *et* de motivation politique face à la déception d'une idéologie humaniste. L'écriture dramatique prend acte d'une crise politique dont les effets concrets proviennent d'une violence mythique exercée par les institutions étatiques : la répression de manifestations démocratiques plus radicales – notamment le soulèvement de Budapest en 1956 auquel revient constamment Müller – et les pratiques de censure dont certaines de ses productions feront l'objet d'ailleurs.

Dans le contexte culturel de l'Allemagne de l'est, le développement d'une écriture dramatique susceptible de transcender la violence mythique incarnée dans le pouvoir absolu d'un État autoritaire au moment de la mise en place effective d'un programme politique

²⁹⁴ Heiner Müller, « Poets have to be Stupid. Interview with André Müller », dans *Germania*, New York, Semiotext(e), 1990, p. 220.

impliquait la prise de distance, sur le plan esthétique, avec le théâtre didactique brechtien. Cela voulait également dire qu'il fallait repenser la relation irrespectueuse aux classiques que ce dernier avait déjà préconisée contre les tenants d'un réalisme socialiste d'inspiration néoclassique. Le *Lehrstück* (pièce didactique) renonce à la forme traditionnelle du drame moderne en faisant du théâtre un outil de changement social, notamment à travers la composition épisodique et fragmentaire de la fable, un mode d'écriture caractérisé par une pratique citationnelle novatrice et un emploi marqué de l'effet de distanciation sur le plan de la théâtralité. On peut concevoir le théâtre de Müller comme étant une « négation de cette négation²⁹⁵ » dont *Philoctète* serait l'amorce exemplaire et une exposition brute de la tâche de survivre au traumatisme inhérent à la réalisation du « nouvel homme » projeté par l'idéologie communiste. C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre que la pièce *Philoctète* serait, selon Müller, « le négatif d'une pièce communiste²⁹⁶ ». *Hamlet-machine* marquera quant à elle une rupture plus radicale encore avec l'instrumentalisation politique du théâtre et sa fonction pédagogique, c'est une série de tableaux fragmentaires en quête d'un protagoniste, d'un drame, d'un auteur; d'une scène où la vie humaine pourrait encore trouver refuge après la catastrophe.

Dans l'œuvre de Müller, traduire c'est penser l'humanité à partir de l'inhumain, une configuration précaire du concept : homme. Les deux pièces attestent du « défaitisme constructif » qui qualifie le *contrapposto* de sa démarche littéraire dont la figure d'intermédiaire dans la fresque de Giotto serait l'allégorie picturale (chapitre 6). Une posture caractérisée,

²⁹⁵ David Bathrick et Andreas Huyssen, « Producing Revolution : Heiner Müller's *Mauser* as Learning Play », *New German Critique*, 8, printemps 1976, p. 115.

²⁹⁶ Müller, « Lettre au metteur en scène de la première représentation de *Philoctète* en Bulgarie au théâtre dramatique de Sofia », dans *Philoctète*, p. 85.

d'une part, par une méfiance vis-à-vis la capacité de faire advenir volontairement un idéal social par un perfectionnement moral dont l'art aurait en partie la responsabilité; d'autre part, par une croyance en la puissance du fait littéraire à créer un lien an-archique avec quelque chose qui outrepassé la condition de l'être mortel. Survivre entre la vulnérabilité et la réification, telle s'avère l'ambiguïté tragique de l'être l'humain dans un monde séculier où la clôture ontologique ne tient plus et le désir de faire sens persiste.

Violence du ban et pragmatisme impitoyable : *Philoktet*

Philoctète (à Néoptolème) :

[...] Car ami je te nomme si de ta main/ Un Grec est mort, je ne te demande pas ta raison/
C'était un Grec, pas besoin d'autre raison./ Si tu m'envoies, moi-même, rejoindre les ombres/
Je suis un Grec, pas besoin d'autre raison./ Et moi-même je serai celui qui distribue la mort/
Si tu es ce qu'indique ton vêtement, un Grec /Car des Grecs m'ont jeté sur ce rocher
saumâtre/ Moi blessé à leur service/ Inapte au service avec cette blessure/ Des Grecs l'ont vu
et n'ont pas fait de geste./ [...] Vois les restes de mon vêtement dans les vents de l'exil/ Vois
de tes yeux ce qui reste du Grec/ Un cadavre qui se nourrit de sa tombe./ Ma tombe a de la
place pour plus d'un cadavre.

Tomber en disgrâce; voilà le lot tragique de la condition humaine. En tentant de cerner ce qui définit minimalement la tragédie, George Steiner note qu'elle concerne avant tout, d'une tradition littéraire et d'un médium à l'autre, la déchéance essentielle de l'être dans le monde. Elle aurait comme prémisse un exil ontologique où se manifeste une forme d'assujettissement, de dépossession : « une aliénation ou bannissement de l'autorité

bienveillante de l'être²⁹⁷ ». Cela peut impliquer à la fois l'épreuve d'être exclu d'une communauté ou celle d'être hors de soi sous l'effet du tourment de ce qui détermine le milieu de l'existence, de ce qui force à séjourner autrement dans le monde où l'identité fixe, contestée, dévoile sa condition exilique. On retrouve une manifestation sensible, presque littérale, de cet exil dans *Philoctète* de Sophocle. La version de Müller, quant à elle, a à son cœur un exil de l'ontologie sociale de l'homme à la base de l'idéologie communiste. La pièce archaïque devient le prétexte pour imaginer une issue de l'humanisme à travers un retour vers ses fondements textuels, une issue forcée pourrait-on dire par le spectre du crime et de la faute qui condamne l'être humain à un « cycle perpétuel de frustration, d'autodestruction individuelle et collective » (32). Condition de disgrâce donc, à la fois sociale et ontologique, que met en acte l'économie poétique de la traduction.

Durant une période où les représentations des pièces de Müller en RDA se font rares et que l'une d'entre elles (*L'émigrante*, 1961) entraîne son exclusion de l'union des écrivains, la rédaction de *Philoktet* (1958-1964) amorce une remise en question du « paradigme tragi-héroïque²⁹⁸ » et laisse entrevoir, à travers la tâche de traduire entreprise, une subjectivité *an-archaïque* qui sera plus explicite dans l'écriture de *Hamletmaschine*. Ce qui reste de l'idée de l'homme dans l'humanisme utopique après les dérives du stalinisme, c'est « un cadavre qui se nourrit de sa tombe », pour reprendre les mots de *Philoktet*. La construction théâtrale d'une telle vision critique du monde n'était possible qu'à travers une appropriation des techniques théâtrales brechtiennes dans un souci d'explorer les limites de la pièce didactique²⁹⁹. Plus

²⁹⁷ George Steiner, « 'Tragedy', reconsidered », dans Rita Felski (dir.), *Rethinking Tragedy*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2008, p. 31 [« *alienation or ostracism from the safeguard of licensed being* »].

²⁹⁸ Critchley *Infinitely Demanding*, pp. 73-77.

²⁹⁹ Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le « Lehrstück »*, Berne, Peter Lang, 1992, pp. 137-155.

spécifiquement, l'écriture de Müller atteste d'un souci d'élaborer une manière non moralisatrice de faire apparaître l'écart entre le semblant et le réel, de créer une distance entre la violence inhérente à la contingence du réel et la configuration imaginaire dominante qui la représente... et la dissimule. Brecht avait notamment renouvelé l'art dramatique en développant le principe de distanciation (*Verfremdungseffekt*) de Victor Chklovski, une technique d'écriture et de jeu dont le but était de faciliter la reconnaissance objective de la violence des rapports sociaux en les faisant apparaître étranges, insolites, dans un contexte familier. Autrement dit, de faire en sorte que l'injustice saute aux yeux et incite à l'action, provoque l'indignation et suscite le désir de remédier à la situation. Il a ainsi développé un type de fable qui invite, en maintenant l'attention des spectateurs, à prendre part à la construction d'un autre modèle de vie en commun, à transformer les relations sociales qu'ils entretiennent entre eux :

Le théâtre doit s'engager dans la réalité s'il veut avoir les moyens et le droit de fabriquer des reproductions efficaces de la réalité. [...] nous invitons [les travailleurs] dans nos théâtres [...] afin que nous livrions le monde à leurs cerveaux et à leurs cœurs pour qu'ils le transforment à leur guise³⁰⁰.

Müller ne renonce ni à rendre vivantes les contradictions violentes qui animent la réalité, ni à « tenir pour réelle l'efficacité du semblant³⁰¹ » en faisant de la fiction une puissance affectant la constitution du réel et non une illusion naturaliste. Or le moyen de soutenir l'efficacité du semblant par la création de l'effet de distanciation devait être renouvelée pour répondre aux nouvelles dynamiques de la réalité sociale et individuelle. Avec l'émergence d'une certaine méfiance par rapport à l'utopie de l'idéologie dominante des « travailleurs », Müller devait

³⁰⁰ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* [1948], Paris, L'Arche, 1978, pp. 33; 35.

³⁰¹ Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 77.

maintenant montrer la violence qui structure leur situation présente. Les rapports de forces changent avec l'avènement d'un État socialiste centralisé, ils ne disparaissent pas. La réalisation progressive de « l'homme nouveau » dissimule des blessures et des exils, une violence dont Müller interroge justement la nécessité quitte à montrer la dimension tragique d'un théâtre épique qui fait la leçon. Son esthétique de la monstration, toujours et encore, pointe désormais vers les failles des fondements idéologiques sur lesquelles cette utopie s'est construite.

Philoctète est un monstre. Blessé, il survit sur le seuil entre la vie et la mort, dépourvu de la maîtrise d'une parole (*logos*) constamment recouverte par une « clameur stridente » (*PH*, 33) causée par une plaie au pied qui l'empêche de se déplacer librement. La souffrance physique le définit plus que l'exercice de son esprit, elle l'empêche littéralement de s'élever hors de son état de précarité. C'est une créature hybride, entre l'animal et l'homme, un être dont l'existence se limite au simple fait de vivre; il habite entre deux mondes auxquels il n'appartient pas, il persiste en son être dans cet état intermédiaire de dépossession : « La blessure toujours. Il ne peut pas aller bien loin avec sa vieille plaie [...] Plus qu'à un homme il ressemble à un animal/ Noir au-dessus de lui un nuage de vautours » (*PH*, 36; 42). Un être vivant réduit à une fonction végétative se nourrissant de peine et de misère, de plantes et de proies faciles. Isolé sur une île déserte, il demeure incapable d'une réelle existence politique puisque le destin l'a voulu ainsi. La seule chose assurant sa survie, l'arc jadis « divin » d'Héraclès : « Arc tout juste bon à prolonger mon agonie/ Jusqu'à ce que tu m'arraches à une mort de tant d'années/ Et me rendes à la vie qui ne connaît pas la mort avant la fin » (*PH*, 53). C'est un guerrier déchu, un héros ostracisé.

Telle est la situation initiale dans la pièce de Sophocle que réécrit Müller, de façon sporadique, entre 1958 et 1964. Par contre, cette situation se déploie de façon radicalement différente dans la tragédie antique et dans la version de Müller. Dans l'adaptation libre de ce dernier, la blessure du héros de guerre déchu sert de prétexte à la mise en scène d'une humanité lacunaire, d'une souffrance à laquelle expose la violence implacable des intérêts conflictuels entre les hommes calculateurs, égoïstes et immoraux. Dans le cas de la tragédie sophocléenne, la représentation de prétentions légitimes à l'action juste entraîne une collision, l'ambiguïté morale est incarnée dans des personnages individualisés présentant des « devoirs contrastés³⁰² ». L'intrigue est mue principalement par des ressorts moraux et résolue par l'intervention d'un *deus ex machina*, un revenant dans ce cas-ci (Héraclès), qui vient mettre un terme aux dilemmes en apparence insolubles du drame et faire fléchir Philoctète. Dans la reprise de Müller, l'intrigue de fond est conservée mais la résolution n'advient pas : le *deus ex machina* est évacué, il ne reste plus que les trois personnages pris dans une dynamique agonistique dont la cruauté verbale et physique est amplifiée par l'absence de la présence médiatrice du chœur. Il en ressort un cycle de violence en immaîtrisable par la seule volonté humaine. L'intrigue ne trouve d'issue que dans un meurtre infâme (de Philoctète), une déchéance morale (de Néoptolème) et un pragmatisme impitoyable (d'Ulysse).

La pièce source a lieu dans le contexte de la guerre de Troie, celle-ci fait toujours rage au moment où se passe l'action entre les trois protagonistes principaux. La guerre mythique en est la toile de fond à l'instar de plusieurs des tragédies grecques qui nous sont parvenues. Ulysse et Néoptolème (fils d'Achille) ont pour mission de rapatrier Philoctète au sein des rangs de l'armée achéenne puisque l'issue de la guerre, d'après un oracle, dépend de l'archer – ou,

³⁰²Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, p. 82.

plus particulièrement, de son arc. Des années auparavant, Ulysse avait exécuté l'ordre d'abandonner Philoctète sur l'île de Lemnos en raison de la plaie infecte que ce dernier avait au pied. L'odeur putride qu'elle exhalait était telle qu'elle nuisait aux membres de l'équipage qui s'avèreront incapables de l'endurer. Mais là n'était pas le véritable problème de ce fléau : la blessure rendait tout silence impossible, un silence essentiel à l'administration des sacrifices qui auraient assuré aux troupes d'hoplites un vent favorable pour gagner Ilios. Face à l'impossibilité d'effectuer le sacrifice rituel, Philoctète fut lui-même sacrifié, banni de la communauté des Grecs, abandonné à ses lamentations barbares. On retrouve dans cette pièce l'horizon archaïque du ban³⁰³. Exclu, Philoctète se trouve dans une « zone d'indistinction » figurée, chez Sophocle, par le l'île déserte de Lemnos où Ulysse et Néoptolème vont à sa rencontre dans l'espoir de le réintégrer au service de la cause commune des Grecs. La trame se tisse entre les ruses légendaires d'Ulysse, l'action indécise de Néoptolème divisé entre son empathie individuelle et sa loyauté inflexible à la collectivité, et la résistance entêtée d'un Philoctète partagé entre l'injustice irréparable dont il a été victime et le devoir de se battre qui lui assurerait une gloire posthume au sein de la nation grecque à l'image de Héraclès dont il a hérité l'arc.

La pièce de Müller extrait de ce *muthos* une situation conflictuelle brute, privée de l'édification héroïque typique de la tragédie antique. Le conflit héroïque tourne à la violence dérisoire, la péripétie à la fable insoluble; il ne reste plus qu'un cirque sacrificiel qui met en question la nécessité d'une violence impitoyable lorsque celle-ci n'a plus comme point de fuite une résolution minimale. Dans ses notes de production, Müller décrit sa pièce de la manière suivante : « Philoctète, Ulysse, Néoptolème; trois clowns et gladiateurs de leurs visions du

³⁰³ Giorgio Agamben, *Homo sacer : pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 2008.

monde³⁰⁴ ». Cette collision, davantage cruelle et anarchique que spirituelle et dialectique comme c'était le cas dans l'interprétation de Hegel³⁰⁵, origine donc de l'entorse d'un être humain vulnérable tombé dans la disgrâce. *Philoktet* radicalise la représentation de la finitude humaine en privant le protagoniste d'un relèvement héroïque, la faille d'un homme seul devient béance. L'héroïsme se dissout dans un cycle sacrificiel infernal : retour impossible à Ilium sans un sacrifice; sacrifice impossible en raison de la plaie d'un être vivant; ban de l'être vivant réduit à être jetable; impossibilité d'une victoire à Troie sans la réhabilitation de l'être exclu; sacrifice ultime de Philoctète par l'homicide expiatoire; l'usage perfide des dépouilles du héros sacrifié. Le tout se précipite dans l'incertitude d'un dénouement : la rationalité instrumentale d'Ulysse peut-elle réellement assurer le salut de ses camarades ? La blessure terrible de Philoctète, l'abandonné, le banni, engendre un état d'exception où règne une violence débridée dont la mise en scène cherche à provoquer le choc d'une prise de conscience de la réalité désastreuse d'une conception du monde fondée sur la maîtrise – douteuse – de l'homme sur son propre destin : l'Histoire. C'est une pièce sur l'usage et l'abus d'une « rationalité sanglante³⁰⁶ » au cours de la réalisation effective d'un projet d'émancipation collective. La figure de l'homme ne sort pas indemne d'un tel progrès historique.

Cette réécriture dramaturgique permet d'aller à la rencontre d'un pathos irrépressible du réel sans prétendre offrir de résolution au temps catastrophique qui l'occasionne³⁰⁷. La seule issue à cette situation : la violence expiatoire de l'homicide. Müller troque l'espérance utopique pour un scepticisme réaliste et c'est dans la perspective de ce renversement que le

³⁰⁴ Müller, « Trois points sur *Philoctète* » [1968], dans *Philoctète*, p. 78.

³⁰⁵ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, t.1, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, pp. 267-270.

³⁰⁶ T.W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard,

³⁰⁷ Buch, *The Pathos of the Real*, pp. 124-131.

théâtre doit tendre au jeu cruel d'un « défaitisme constructif ». La croyance en l'avenir de la révolution ne va plus de soi, l'idéal de « l'homme nouveau » constitue désormais une fiction à distancier, notamment à travers la démythification de la figure d'Ulysse, désormais aveuglé par un pragmatisme démesuré, et celle de Philoctète, réduite à une exultation de souffrance physique : « J'étais la plaie, la chair qui criait/ Après la flotte et le chant de ses voiles » (*PH*, 60). Dépouillé du modèle de vertu véhiculé par les héros mythiques, le texte tragique se transforme en parabole dramatique où le processus inéluctable de la rationalité instrumentale se substitue à la puissance dominante du destin. Le caractère perfide et persuasif du personnage d'Ulysse personnifie de manière exemplaire une telle rationalité, une conduite clairement mise en opposition avec l'hésitation idéaliste de Néoptolème, héritier d'un des valeurs humaines de sympathie et d'honnêteté :

Ulysse (à Néoptolème) : Crache donc ta compassion, elle a le goût du sang/ Pas de place ici pour la vertu, et pas de temps non plus/ Laisse tomber les dieux, tu vis avec les hommes/ Des dieux, quand l'heure sera venue, apprends une autre musique. (*PH*, 67).

Or limiter l'action à une affaire exclusivement humaine, sans référence au divin, ouvre la voie à la conviction tout aussi aveugle en la capacité de l'homme à maîtriser le monde pour le bien commun – dans ce cas-ci, la victoire des Grecs pour mettre fin à la guerre de Troie. Si le modèle antique employé dans la version de Müller ne renvoie pas à des référents politiques explicites, il permet néanmoins d'articuler une méfiance envers la violence systémique d'une idéologie selon laquelle l'homme se transforme en transformant son environnement. Il est le matériau à partir duquel il s'avère possible de faire l'exposition inédite de la coercition que dissimule le discours supportant une telle rationalité instrumentale.

Cette méfiance s'inscrit par une expérience littéraire qui témoigne, par ailleurs, d'une confiance en les possibilités que recèle la décomposition de la forme dramatique traditionnelle. Reste à voir comment le remaniement textuel de cette pièce pourra être joué, mis en pratique dans l'espace théâtral sans pour autant perpétuer une esthétique moralisatrice. Si le théâtre didactique brechtien ne correspond pas à une « institution morale » dans le sens de Schiller, il risque tout de même de ne pas pouvoir endiguer la violence idéologique rattachée à la « morale de l'histoire » à laquelle peut mener l'étude objective des rapports d'oppression entre les hommes³⁰⁸. En retravaillant la pièce de Sophocle, la traduction de Müller ne vise pas uniquement à produire un artefact textuel pour conserver un les valeurs humaniste d'une culture mondiale, l'absence de résolution à laquelle le lecteur est confronté doit mener au contraire à une performance susceptible de remédier [*work out*] à l'aporie de la violence qu'elle expose. En ce sens, sans avoir une fonction pédagogique, une telle écriture dramaturgique a une fonction heuristique, elle ne renonce pas à la confrontation des enjeux politiques mais cherche à les faire apparaître autrement, de les révéler afin de mieux les adresser ne serait-ce sous une forme énigmatique³⁰⁹. La réécriture du modèle tragique dans le cadre expérimental de la pièce didactique met sous tension la vision immanente du monde d'Ulysse et une transcendance en reste : « Des dieux, quand l'heure sera venue, apprends une autre musique ».

Philoctète n'est plus interprété en respectant la métrique des vers sophocléens et l'intrigue ne forme plus un tout achevé et organique. Dans *Philoctète*, il y a répétition altérée du *muthos* et

³⁰⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t.1, Paris, L'arche, 1972, pp. 266-267.

³⁰⁹ Ici je pense évidemment à l'esthétique d'Adorno et le caractère énigmatique de l'œuvre d'art. Il serait tout à fait pertinent de faire une lecture croisée de la pièce de Müller avec la théorie esthétique d'Adorno et l'essai sur le mythe d'Ulysse dans *La dialectique de la raison*.

exacerbation de l'effet tragique suscité par d'autres moyens que la représentation mimétique d'actions. Outre les techniques de distanciation brechtienne employées dans la pièce, la distanciation qu'opère Müller sur le plan de l'histoire littéraire rend possible à la fois un commentaire sur la réalité contemporaine et une prise en charge des contraintes imposées avec lesquelles il doit travailler – l'écrivain, je le rappelle, a été ostracisé du domaine culturel durant une période de sa vie et ses écrits ont fait l'objet de la censure institutionnelle³¹⁰. « On ne peut apprendre de l'histoire [*Geschichte*] que lorsque le modèle [*Modell*] est modifié³¹¹ ». Ce modèle devient un moyen d'investir le mouvement de l'histoire de la RDA sans dissimuler la violence d'un tel mouvement. Dans le prologue de la pièce, par exemple, l'interprète de Philoctète adresse directement le public en exigeant une nouvelle attitude du spectateur face à l'Histoire. Si la tragédie, depuis l'Antiquité, a su exercer la puissance de la déception [*apatè*] pour former l'âme des spectateurs, la conscience du médium théâtral dans la modernité a développé une capacité de décevoir l'attente du spectateur afin d'exercer une fonction critique par l'exposition des rouages matériels de l'illusion scénique :

L'interprète de Philoctète, avec masque de clown.

Mesdames et messieurs, ici et maintenant, pour une fois

Notre pièce se joue ailleurs et se joue autrefois.

Quand l'homme était pour l'homme un ennemi mortel

La vie un danger et le massacre usuel.

Avouons-le d'emblée : c'est chose fatale

³¹⁰ Le rapprochement entre la vie de l'auteur et le sort de Philoctète se base sur son exclusion de l'union de écrivains suite à l'annulation de la production de sa pièce « L'émigrante » (1961). Cet éclaircissement biographique me semble pertinent mais l'interprétation de la pièce ne doit pas se limiter à ce genre d'explication purement historique. Wieghaus élabore davantage cette piste d'analyse en considérant que ce texte accomplit pour l'auteur la fonction de « *Selbstverständigung* », que la pièce témoigne d'un effort de compréhension de la propre expérience de l'auteur.

³¹¹ Müller, « Trois points sur *Philoctète* », p. 77.

Ce que nous montrons ignore la morale

Apprendre à vivre mieux, vous ne le ferez pas chez nous.

Si c'est ce que vous cherchez, mieux vaut rentrer chez vous.

Ouverture brutale des portes de la salle.

Vous voilà prévenus.

Fermeture des portes de la salle. Le clown ôte son masque. Sa tête est une tête de mort.

Et vous n'allez pas rire

À nous voir maintenant agir.

D'emblée, par l'usage d'une technique d'interpellation typiquement brechtienne, on fustige une doxa moraliste héritée de l'idéal humaniste en désamorçant les excès d'empathie qu'aurait pu susciter les actions dramatiques. On exige des spectateurs qu'ils renoncent momentanément à leur propre humanité pour observer se qui se trame sans issue. D'une part, il n'y a aucune place pour la pitié dans son théâtre car un souci du réel force à exposer la cruauté et la défaillance du sujet humain. D'autre part, la béance de la plaie de Philoctète charge l'atmosphère d'un dégoût et d'une souffrance de manière à ce qu'une appréciation esthétique de la violence devienne impossible. Au lieu de composer une histoire encourageant l'identification du spectateur avec l'endurance du héros ou faisant l'apologie vulgaire d'une violence nécessaire, Müller montre la reconstitution impossible d'une humanité commune. Il y a ni classicisme humaniste ni esthétisation de la violence dans la pièce, ni retour nostalgique au mythe ni la projection d'une société d'individus émancipés par la raison. Les problèmes, posés à vifs, font éclater le continuum de l'Histoire :

Philoctète (interpellant son propre personnage) : Vis dans l'attente du prochain coup de pied. Douce vie/ Dans la communauté des buveurs de sang./ La coup de poing est caresse, et la

salive du pain./ Va unijambiste, dans la boue qui guérit tout/ La vieille plaie par la nouvelle offense/ Le puant par la puanteur de la bataille. (*PH*, 60)

Les relations humaines se déchaînent sous la pression d'une violence nécessaire. Reste le spectacle tragicomique de cette violence débridée où apparaît un scepticisme face à la réhabilitation d'une éthique humaniste après l'exil de l'être social. Concrètement, cela met en question le possible rétablissement des persécutés politiques du régime au pouvoir à l'époque de la création de la pièce et fait voir l'incertitude existentielle à l'aune des contradictions internes d'un système de pensée élevant la prétention d'une science objective de l'histoire. Ainsi, *Philoktet* provoque le choc d'une prise de conscience par la réécriture violente d'un mythe archaïque désormais privé d'autorité et d'une signification héroïque : elle incite à prendre position face au politique d'après la catastrophe, sans donner de leçons. La traduction sert ici à susciter, à partir d'un décalage avec le sens d'un texte dramatique, des passions politiques non déterminées par la structure aliénante de l'idéologie au pouvoir. Elle donne à penser une dépossession énigmatique de l'aliénation.

Pour résumer, Müller fait un usage paradoxal du drame sophocléen puisqu'il évacue l'*ethos* héroïque en destituant la référence à un destin immuable tout en réaffirmant la temporalité disruptive de la tragédie. En retravaillant le matériau tragique, il cherche à rendre étrange la fonction didactique du *Lehrstück* brechtien pour questionner la nécessité de la violence dans l'exercice politique. Il reprend certaines caractéristiques formelles de la fable éducative afin de mieux la rejeter et poursuivre une critique de l'autorité, textuelle et morale, qui sera radicalisée dans *Hamlet-machine*. On retrouve dans cette pièce expérimentale une première itération littéraire d'une « violence divine » visant à purifier la pratique théâtrale du

modèle formateur brechtien, un cadre dramatique de moins en moins apte à l'appréhension de la réalité sociale. C'est peut-être sous cet angle qu'il faut entrevoir la résurgence d'une transcendance dans l'immanence de l'histoire, une résurgence à laquelle donne accès la tâche littéraire de traduire. Dans une note de production de la pièce, on indique que la sortie de scène finale d'Ulysse et de Néoptolème portant le cadavre de Philoctète peut s'accompagner de projections d'images renvoyant à « l'histoire des guerres, de la guerre de Troie à la guerre contre le Japon » (*PH*, 76). Le recours à la tragédie classique permet de s'élever hors de l'Histoire pour montrer la récurrence de la « violence mythique » sous des traits historiques particuliers.

En faisant travailler le modèle textuel classique et le modèle théâtral brechtien l'un contre l'autre, la poétique de Müller altère un modèle éthique qu'une longue tradition allemande a idéalisé et cherché à réhabiliter, sous une forme individuelle (perfectionnement de la vertu) ou bien collective (didactisme révolutionnaire). Dans cette perspective, traduire fonctionne comme un dispositif d'écriture qui sublime la conscience de la finitude et remet en question l'articulation paradigmatique de l'héroïsme à la tragédie. Au lieu de simplement « moderniser » cette articulation, Müller démythifie la figure héroïque pour accentuer son absurde impuissance. Cette impuissance reflète, à bien des égards, l'expérience littéraire du traducteur face à une tradition en ruines. À l'image d'un modèle de conduite réduit à un corps en putréfaction, la démarche littéraire de Müller se joue de la rigueur philologique et de la fidélité naïve à la signification d'un texte original, fondateur. La manière d'être au temps

qu'elle présente, son *ethos*, prend l'allure d'une « bouffonnerie transcendante³¹² » qui met en jeu – c'est-à-dire problématise – le spectacle de l'héroïsme dans la tragédie.

De l'héroïsme tragique à l'impuissance tragicomique

L'essentiel de la tragédie est [...] un conflit réel entre la liberté intérieure du sujet et la nécessité en tant que donnée objective, un conflit qui ne s'achève pas par la défaite de l'une ou l'autre des parties, mais les fait apparaître, à la fois triomphantes et vaincues, dans une indifférence parfaite.

Schelling

Le capitalisme, c'est l'exploitation de l'homme par l'homme. Le communisme, c'est l'inverse.

Proverbe populaire du bloc de l'est

Pourquoi se tourner vers la tragédie grecque pour faire du théâtre politique durant la Guerre Froide ? Parce que ce genre poétique du 5^{ème} siècle av. J.-C. est un moyen affectif de penser la condition humaine en présentant l'être humain comme un problème. En d'autres mots, elle ouvre un espace pour contempler, à travers la représentation d'une action [*mimesis praxeos*], une figure énigmatique de l'homme et met ainsi en question la réalité sociale dans laquelle cette représentation est ancrée. La tragédie performe une interrogation qui demeure sans réponse : « Dans la perspective tragique, l'homme et l'action humaine se profilent, non comme des réalités qu'on pourrait définir ou décrire, mais comme des problèmes³¹³ ». C'est un univers traversé de tensions entre des visions du monde irréconciliables et caractérisé par une

³¹² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 86.

³¹³ Vernant et Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, pp. 30-31.

incertitude fondamentale émergeant de l'écart constitutif entre l'homme et le divin. Cet écart se manifeste par la mise en scène d'un *ethos* aux prises avec une puissance qui l'excède. Contrairement au mode de vie philosophique et à l'exercice d'un discours rationnel assurant l'élévation de l'esprit vers à l'intelligibilité des idées, la tragédie montre qu'il existe « dans les paroles échangées par les hommes des zones d'opacité et d'incommunicabilité » (36) dont l'exposition peut inspirer une ligne de conduite et former une prise de conscience. Elle arrache le spectateur et le lecteur à la certitude pour l'exposer à la faillibilité du rapport au monde : « reconnaissant l'univers comme conflictuel, s'ouvrant à une vision problématique du monde, il se fait lui-même, à travers le spectacle [ou la lecture], conscience tragique » (103).

Peut-être est-ce en raison de la possibilité – déjà reconnue par Aristote – de tirer un certain enseignement du spectacle de l'univers conflictuel de l'humain que la tragédie a inspiré une pensée du tragique qui s'attardera moins à « l'effet tragique » qu'au « phénomène en lui-même³¹⁴ ». Le tragique présente une sagesse folle et agonistique où la connaissance – lacunaire – de soi et du monde passe par une confrontation irrémédiable avec l'ambiguïté – des paroles, des actions, des valeurs – et la réalisation d'une impuissance en deçà de notre capacité d'agir. Cela dit, la figure de l'homme problématisée étant celle du héros légendaire, il n'est pas surprenant que la spéculation théorique autour de l'idée du tragique ait conservé un caractère héroïque. Je voudrais maintenant suggérer qu'un réinvestissement du tragique dans le contexte d'une vision séculière de l'histoire gagne être opéré sur un plan littéraire. Cela permet de transposer une vision problématique de l'humain, l'ambiguïté morale et l'impuissance constitutive qu'une telle vision sous-entend, sans perpétuer l'idée d'une noblesse inhérente au genre humain. La réécriture de Müller performe une telle transposition en

³¹⁴ Szondi, *Essai sur le tragique*, p. 10.

dépouillant l'acte de traduire de toute prétention héroïque par la renonciation à une transmission transparente d'un patrimoine archaïque.

On peut définir le caractère héroïque comme une libre acceptation du fait d'être déterminé par une force immaîtrisable menant plus souvent qu'autrement à une confrontation avec la mort, voire à l'anéantissement même du héros. Cette acceptation devient source de vertu et de gloire à travers l'épreuve de l'inconnaissable par excellence (la mort) et fait de l'erreur fatidique [*hamartia*] l'occasion d'une distinction humaine. On retrouve une belle caractérisation du héros tragique dans l'*Héraclès* d'Euripide, le tragédien le plus réflexif peut-être : « *This is the nobility of man : to bear what falls from the gods and not say No*³¹⁵ ». Il s'agit là des paroles que Thésée adresse à Héraclès peu de temps après que ce dernier ait, dans un excès de folie insufflé par un dieu, tué sa femme et ses enfants. Dans cet épisode de possession, Héraclès agit à son propre insu dans une fureur meurtrière dont il n'a pas le contrôle. Si le héros légendaire n'a plus la stature qu'il avait, s'il apparaît détruit par la violence implacable d'une force supérieure agissant sur lui, il trouve néanmoins dans la foulée de sa malchance l'occasion d'affirmer un sens de l'honneur. Son discours témoigne d'une sorte de bravoure rejetant *in extremis* toute forme de vulnérabilité et de faiblesse : « *it gives me pause, even in this extremity, to think dying might make me look like a coward. Anyone who flinches from bad luck could not stand against the weapon of an enemy* » (79). Déchu, il continue à séjourner dans le monde en supportant la honte d'avoir posé de tels gestes terribles. L'héroïsme apparaît indissociable ici d'une épreuve de la finitude, or cette épreuve vient consacrer l'autarcie de l'individu.

³¹⁵ Anne Carson, *Grief Lessons : Four Plays by Euripides*, New York, New York Review Books, 2008, p. 74.

La tragédie antique place devant les yeux des spectateurs une conduite vertueuse face à la mort, une manière noble d'assumer l'épreuve de la finitude humaine. La question de la finitude est exposée dans la figure tragique du héros qui assume librement ses lacunes dans une déchéance glorieuse. Cet aspect héroïque du tragique jouera un rôle paradigmatique dans la philosophie continentale à partir du 19^{ème} siècle puisqu'il présente un rapport idéal à la mort qui figure ce qui distingue l'action humaine d'autres êtres vivants. Par exemple, pour Hegel cette distinction tragique formule l'éthique d'un sujet individuel pouvant s'élever à l'universel; pour Heidegger, l'anticipation de la mort (typique de la conscience tragique) constitue la condition d'une existence authentique (*Être et temps* § 53). Le rapport fondamental de l'idée du tragique avec la réalisation progressive de la moralité humaine ou la prise en charge authentique de l'existence relève de ce que Simon Critchley a appelé le « paradigme tragi-héroïque ».

La réécriture de mythes antiques et modernes chez Müller met en question un tel paradigme. L'élément comique du langage théâtral de Müller et l'exercice ironique de sa traduction textuelle reprennent cette relation à la finitude mais en problématisant l'authenticité qu'elle sous-entend. En produisant des écarts avec la prise en charge vertueuse de la déchéance de l'homme, ses versions dépouillent l'attitude tragique de sa grandeur morale pour montrer la résolution impossible des contradictions violentes régissant les rapports humains. Après les expériences traumatiques de la guerre et les dérives totalitaires de l'idéologie d'État, l'appauvrissement d'un tissu de valeurs, de croyances et de représentations communes rend problématique la restauration d'un héroïsme tragique. Pour Müller, le mythe classique ne peut plus servir à articuler une identité collective tout comme la structure dramatique traditionnelle de la tragédie ne peut plus représenter le dénouement dialectique

des affaires humaines dans la société de la RDA. La tradition est plutôt devenue un refuge pour expérimenter cette désintégration d'une appartenance commune, un dépôt de matériaux textuels sans autorité réelle, des référents obsolètes servant de points d'appui pour éprouver une impuissance à créer une atmosphère morale susceptible de mettre un terme à l'exploitation de l'homme par l'homme. Par ailleurs, c'est peut-être dans cette impuissance qu'une autre relation, non héroïque, à la finitude humaine survit. Peut-être l'impuissance initierait-elle une expérience éthique dont la traduction incarnerait une modalité littéraire. Après tout, Müller continue de faire du théâtre, à lui accorder une fonction sociale, mais la manière d'opérer cette fonction change constamment pour parvenir à faire l'expérience contemporaine d'une collectivité politique.

Tel que je l'ai souligné précédemment, la traduction des pièces du répertoire classique pratiquée par Müller a une dimension transgressive dans la mesure où il s'agit d'une pratique de réécriture irrespectueuse des contraintes sémantiques, formelles ou rythmiques qu'une visée d'équivalence imposerait. Le fait qu'on désigne plus souvent qu'autrement son travail comme « adaptation libre » en témoigne. Sa démarche ne se base pas, en effet, sur des critères analytiques et donc ne souscrit pas une éthique normative de la traduction à proprement dit. Elle cherche à instiguer un nouvel ethos dans sa manière de traduire, un ethos indissociable d'un certain rapport à l'histoire. La perturbation de l'identité d'un texte de la tradition provoque sa réouverture afin de marquer la différence du contexte où il est réinscrit et ainsi faire surgir des nouvelles possibilités d'action humaine. À partir de cette expérience transgressive de la traduction il s'avère possible de rendre sensible la déchéance d'un idéal politique contemporain en construisant dans l'espace scénique un négatif de l'utopie. *Philoctète* ou *Hamlet-machine* ne fondent pas un rapport authentique avec un texte source mais recherche

davantage dans l'inauthenticité du lien créé une nouvelle manière de vivre une condition commune délestée de fondements et de certitudes. En ce sens, la tâche poétique de traduire assumée par Müller présente l'expérience subjective d'une « inauthenticité originaire³¹⁶ » répondant à une certaine vocation inexplicable mais inévitable; une exigence qui s'impose à moi mais que je ne peux pas saisir intelligiblement.

Cette inauthenticité originaire, ou ce que l'on pourrait appeler l'impuissance tragicomique, se manifeste principalement dans l'humour noir qui caractérise plusieurs des écrits et entrevues de Müller. L'effet comique d'une impuissance d'un être humain radicalement faillible se dédouble dans la performance ratée d'une responsabilité morale envers une tradition à conserver, intacte et intégrale. La posture irrévérencieuse vis-à-vis des textes classiques répond fidèlement à l'obsolescence de leur idéalité ressentie dans la conjecture du présent. L'injection du comique, sur le plan dramatique, et la performance d'une impuissance à traduire, sur le plan poétique, articulent ce que j'appelle un *ethos an-archaïque* d'où peut émerger une différente atmosphère morale conséquente avec l'incertitude à laquelle expose les passions destructrices de la réalité sociale.

L'usage du comique présente une différente relation à la finitude que celle de l'attitude noble du héros face l'impasse absolue de la mort. Le comique perturbe le cours harmonieux de l'intrigue tragique, c'est l'effet d'une identité héroïque démasquée laissant agir en toute visibilité les tensions sous-jacentes à cette identité. Cela a notamment pour effet d'exposer la matérialité de la représentation théâtrale, la mécanique théâtrale. Le comique – qui ne fait pas nécessairement rire dans les pièces de Müller – surgit à travers des procédés ironiques qui

³¹⁶ Critchley, *Infinitely Demanding*, p. 78.

amplifient la littéralité de l'artifice théâtral, comme dans le prologue du *Philoktet*. Retenons tout simplement du phénomène comique cette capacité de créer des écarts et des travestissements dans l'univers dramatique et donc, dans le cas des textes en question, de participer au démontage des figures mythiques et, par le fait même, de démystifier l'homme en tant que protagoniste idéal de récit d'émancipation politique. Il empêche de s'engloutir dans les passions du drame mais surtout d'inscrire une distance pour « démasquer une identité fictive là où se cache en réalité une différence³¹⁷ ». C'est sans doute un des rôles que Müller attribuait au théâtre sous le régime idéologique en place, d'où la présence marquée du clown, figure ironique par excellence, dans des pièces comme *Philoctète*. Le comique, en interrompant le déroulement intégral du drame tragique, tend également à interroger le contexte de réception dans lequel il se déploie et à mettre ainsi en question la réalité sociale dans laquelle la production théâtrale est ancrée : « Le déroulement n'est contraignant que si le système n'est pas mis en question. Le comique dans la représentation suscite la discussion des présupposés du système. Seul le clown met le cirque en question. Philoctète, Ulysse, Néoptolème; trois clowns gladiateurs de leurs visions du monde » (*PH*, 78). La pièce met en jeu la tragédie puisque les personnages héroïques apparaissent comme bouffons, une interprétation qui ne peut donc que trahir leur origine mythique et montrer, par l'usage du détournement, les failles de la réalité historique que leur situation met en scène.

On peut également dire que Müller traduit Sophocle comme un bouffon, ce que les Grecs appelaient *eirōn*, d'où vient le mot « ironique ». Sa réécriture établit un lien en creusant les écarts au lieu de chercher à les combler. La reprise ironique d'un texte de Sophocle ou de Shakespeare cherche à en faire usage de manière à dépasser l'idée d'une propriété individuelle.

³¹⁷ Michel Meyer, *Le comique et le tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.

« Faire usage », telle est une définition heureuse de la tâche de traduire qui se rapproche de la vocation messianique décrite par Agamben à avec laquelle semble se confondre sa propre pratique exégétique. La tâche (gardons en tête l'*Aufgabe* de Benjamin), en tant qu'elle implique à la fois l'abandon subjectif du traducteur et l'abandon de la communication transparente d'un contenu, ne saisit jamais le texte comme une propriété mais comme un matériau dont elle fait usage³¹⁸. En traduisant comme un bouffon et non comme un philologue, Müller atteste d'une impuissance, il montre l'impossible appropriation de l'œuvre de Sophocle et lui donne une teneur politique en prônant ainsi une forme de vie sous la conduite de la dépossession d'une identité nationale, d'une tradition commune. Il s'agit donc moins d'une appropriation que de la création d'un nouvel usage rendant inefficace un usage idéaliste des textes de la tradition occidentale de manière à imaginer un être en commun caractérisé par la dépossession. En cela, la tâche de traduire cherche à restituer un texte du canon à un libre usage, elle accomplit un acte de profanation susceptible de donner lieu à une nouvelle religiosité séculière³¹⁹. Si le théâtre peut toujours être une projection utopique véhiculant une motivation politique réelle, le drame doit devenir une forme ouverte dont l'on peut faire usage sans se l'approprier. Cette ouverture sera consumée dans la pièce iconoclaste *Die Hamletmaschine* (1977), une véritable destruction anachronique du mythe moderne de l'impuissance à agir : Hamlet. Poussée à l'excès, la réécriture à laquelle procède Müller fait éclater la forme dramatique avec une violence telle qu'elle met en question la réalisation d'une mise en scène théâtrale du texte. Il contribue alors au décentrement du texte au sein de la pratique théâtrale. L'ironie ultime :

³¹⁸ Ici je pense à la distinction entre la possession et l'usage proposée par Agamben dans son commentaire de l'Épître aux Romains de Paul. L'idée d'une puissance à faire usage de quelque chose sans se l'approprier, d'une mise en œuvre par une forme de dépossession. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, trad. Judith Revel, Paris, 2000, pp. 50-51.

³¹⁹ Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », dans *Profanations*, Paris, Rivages, 2005, pp. 91-117.

c'est l'épuration d'une des assises textuelles de l'humanisme moderne par la voie du théâtre qui libère des possibilités insoupçonnées de mettre en scène une configuration de l'humain dévastée par les contradictions immanentes de l'Histoire.

Entre les fronts, au-dessus : *Die Hamletmaschine*

Spectre : [...] Adieu, adieu, adieu. Remember me. [Exit]

Hamlet : [...] Remember thee?/ Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat/ In this distracted globe. Remember thee,/ Yea, from the table of my memory/ I'll wipe away all trivial fond records,/ All saws of books, all forms, all pressures past,/ That youth and observation copied there,/ And thy commandment all alone shall live,/ Within the book and volume of my brain,/ Unmix'd with baser matter.

Hamlet, Acte I, scène V

Mon drame, s'il avait encore lieu, aurait lieu dans le temps du soulèvement. [...] Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule.

Hamlet-machine,

Réarticulons la question générale que pose la pratique artistique de Müller : la littérature, et plus spécifiquement l'écriture dramatique, peut-elle répondre à l'inefficacité d'une idéologie humaniste face à la violence réelle des transformations historiques que son imaginaire cautionne tragiquement ? Une déconstruction de la narration dramatique et le spectacle d'une épreuve modificatrice de l'identité des personnages peuvent-ils mettre en question le postulat d'un sujet universel participant de la réalisation progressive d'un idéal social dans le cadre immanent de l'histoire ? Oui, mais l'hétérogénéité de son corpus et les

contradictions qu'il cultive à travers chacune de ses manifestations culturelles (dans ses innombrables entrevues autant que ses pièces et poèmes) témoignent que cette possibilité est constamment à reconquérir. La textualité de sa pièce *Hamletmaschine* présente sans doute l'exemple le plus explicite de cette possibilité, constamment à reconquérir à travers le langage, d'une transformation de soi et de notre rapport au temps historique.

Contre l'ordre illusoire légitimé par la croyance en l'autonomie de l'individu ou l'espoir d'une utopie collective, la pièce de Müller configure le désordre et la violence du réel à travers une amplification de la catastrophe tragique. Rien n'est épargné, ni la souveraineté de l'auteur, ni la construction unifiée du drame. Face à l'échec de la révolution socialiste, il révoque la promesse d'un idéal immanent au déploiement téléologique de l'histoire et met en jeu une subjectivité travestie, c'est-à-dire sans identité fondée sur une conscience autonome. Hamlet, entre le personnage et l'interprète du personnage, donne la parole à sa propre impuissance : « L'espérance ne s'est pas réalisée [...] Je me retire dans mes entrailles. Je prends place dans ma merde, dans mon sang. [...] Mes pensées sont des plaies dans mon cerveau. Mon cerveau est une cicatrice. Je veux être une machine ». C'est une prise de parole d'après la catastrophe, après la destruction du dispositif théâtral, au milieu du désespoir et d'un trauma persistant. Les fondements imaginaires de l'humanisme individualiste et collectif sont en ruine, reste à pâtir dans l'abjection de l'être humain privé d'espérance consolatrice. *Hamlet-machine* (HM) synthétise l'épreuve de la destitution du sujet humain comme agent de l'histoire et la désintégration de la structure séculière de sens qui articule cette vision historique du monde. L'opération de cette épreuve exigeait le remaniement du genre et des conventions de la tradition dans laquelle une telle expérimentation littéraire s'inscrit, dans ce cas-ci le drame moderne dont *Hamlet* est une œuvre emblématique. Mais elle appelait également un décalage

avec l'horizon d'attente du contexte de réception, ce qui correspond, dans le cas de Müller, à la négation d'une politique culturelle revendiquant une lecture humaniste du drame élisabéthain pour forger un héritage culturel de l'État³²⁰. Telles sont les grandes lignes de la « perspective dépravée³²¹ » que la poïétique traduisante de Müller met en scène.

Les dérives répressives des récits d'émancipation politique, l'oppression du colonialisme, les inégalités économiques croissantes du capitalisme ; tous ces phénomènes socioculturels condensés dans la série de tableaux de *HM* montrent également que la configuration du discours humaniste véhicule la semence de l'exclusion et de la violence que le théâtre doit mettre à découvert. Ces bouleversements réels ont également en commun l'effet concomitant d'une répression de l'imagination dont un des symptômes serait l'incapacité de façonner une nouvelle hégémonie et encore moins de passer à l'action pour renverser les nouvelles structures d'oppression à l'intérieur et à l'extérieur de la RDA. Face à cette répression, la fonction politique principale du fait littéraire et de l'art en général, aussi modeste qu'elle puisse sembler, consisterait à « mobiliser l'imagination³²² ». La traduction littéraire peut accomplir une telle tâche de mobilisation, comme c'est le cas dans cette recreation singulière de *Hamlet* de Shakespeare, texte fondateur de l'individualisme moderne. À la base de cette reprise, une impulsion à retravailler la structure compositionnelle du drame au point où le passage du texte à l'acte scénique, à la scène de l'*interprétation*, devient problématique. Ces difficultés interprétatives – auxquelles la lecture de *Hamlet-machine* confronte également –

³²⁰ Il y a une histoire de la réception de Hamlet en RDA qui reflète à bien des égards l'idée d'une notion socialiste cultivant des valeurs humanistes afin de consolider la croyance selon laquelle la société communiste procède d'une nécessité historique dont les grandes œuvres littéraires du passés seraient des préfigurations. Michael D. Richardson, « Allegories and Ends : Heiner Müller's *Hamletmaschine* », *New German Critique*, été 2006, pp. 77-100.

³²¹ Annie Le Brun, *Perspective dépravée : entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Paris, Éditions du Sandre, 2012.

³²² Müller, *Germania*, p. 138.

entretiennent paradoxalement, à travers la résistance même de son opacité signifiante, une croyance en la capacité du fait littéraire à déchirer le cadre immanent de l'histoire et de mettre en question la réalité sociale par une réinvention de sa forme.

Le procédé d'écriture que révèlent les manuscrits de la pièce exhibe des dynamiques textuelles elliptiques, non systématiques, mettant littéralement l'unité du mythe de Hamlet en pièces³²³. À l'image de la vision catastrophique de l'histoire qu'elle présente, dans l'écriture de Müller l'imprévisibilité de la catastrophe n'est plus une étape au sein d'une progression causale du drame tragique mais le vecteur donnant une consistance aux situations et aux rapports de force. Le texte dramatique n'est plus qu'une concaténation catastrophique attestant d'un « désordre organisateur³²⁴ » dont *Hamlet* fournit le matériau de base. Le choix de cette pièce mythique de la littérature moderne s'avère stratégique puisqu'elle révèle l'émergence d'une nouvelle conscience tragique d'un sujet faillible confronté au bouleversement historique entre deux époques, entre deux régimes, voire entre deux visions du monde où se joue le processus de sécularisation de la pensée : « *The time is out joint. O cursed spite/ That ever I was born to set it right!* ». Müller ne traduira pas linguistiquement ni ne citera ce passage célèbre, il en fera plutôt le leitmotiv de sa remise en production de la pièce. En fabricant un agencement intertextuel dense autour du référent transhistorique « *Hamlet* », la traduction poétique de *HM* brouille l'articulation téléologique du passé, du présent et du futur : l'humanité devient la

³²³ Un aperçu des manuscrits conservés à l'*Akademie der Kunst* de Berlin est disponible en langue française dans un ouvrage rassemblant des reproductions photographiques des documents, des transcriptions et une traduction de la version « définitive » du texte. Heiner Müller, *Manuscrits de Hamlet-Machine*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 [MHM].

³²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 24.

représentation universelle sacrifiée d'une histoire dans laquelle cet être collectif imaginaire n'est plus le principe ordonnateur³²⁵.

Le mythe, Ein Aggregat

Pour retravailler la forme du drame moderne, Müller passe par un exercice de traduction puisque cette disposition littéraire lui permet de réélaborer un rapport au mythe, de retourner à ses assises imaginaires.

Le critique littéraire Jan Kott affirme quelque chose de curieux à propos de *Hamlet*. Il remarque qu'il s'agit d'une pièce tout simplement impossible à jouer et que c'est pour cette raison qu'elle a fait l'objet d'autant de mises en scène, de traductions et d'adaptations. La distance avec son contexte historique élisabéthain s'accroît mais on s'y reconnaît, d'une époque à l'autre : « on peut s'y examiner comme dans une glace³²⁶ ». Müller admettra une telle perspective quoiqu'en ayant une conscience encore plus aiguë des enjeux d'une transposition dans la modernité tardive : « Shakespeare est un miroir à travers les époques, notre espoir un monde qu'il ne reflète plus³²⁷ ». Pour cette raison, une déformation du miroir s'imposait, voire sa fragmentation et son émaillage. « Tant que Shakespeare écrit nos pièces, écrit Müller, nous ne serons jamais arrivés à nous ». Cela sous-entend que c'est à « nous » à écrire notre pièce même si nous ne disposons que du langage de Shakespeare, de ses modèles

³²⁵ Pour une analyse détaillée du réseau intertextuel de la pièce, voir Christian Klein, *Heiner Müller ou l'idiot de la République. Le dialogisme sur scène*, Berne, Peter Lang, 1992.

³²⁶ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain* [1962], trad. Anna Posner, Paris, Payot, 2006, p. 71.

³²⁷ Heiner Müller, « Shakespeare eine Differenz », dans *Shakespeare Factory 2*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989, p. 228 [je traduis].

de drame et de subjectivité décentrés à partir desquels bien des problèmes de l'expérience du monde séculier sont posés :

la politique, la violence et la morale, la querelle sur l'unité de signification de la théorie et la pratique, sur les fins dernières et le sens de la vie; c'est une tragédie d'amour, une tragédie familiale, nationale, philosophique, eschatologique et métaphysique. [...] Et une intrigue sanglante, un duel, un grand carnage. On peut choisir. Mais il faut savoir dans quel but et pour quelle raison choisir³²⁸.

Müller choisit de ne pas choisir. La singularité de *HM* consiste justement à ne pas fixer le but et la raison de la réception du texte et par là résiste à l'autorité de sa précédence chronologique tout en performant, paradoxalement, l'irrésolution légendaire de son protagoniste principal. D'ailleurs, face aux limites d'une saisie intelligible des catastrophes provoquées par l'action humaine, la notion de choix est-elle toujours pertinente ? La « traduction » de Müller déploie toutes ces possibilités théâtrales sans privilégier une perspective univoque³²⁹. Cette traduction opère également une mise en production – au sens mécanique et artisanal du terme – faisant usage de deux formes compositionnelles paradigmatiques de la modernité au 20^{ème} siècle : l'écriture automatique et le montage de matériaux hétérogènes. Montage et automatisme ; ces techniques d'inscription permettent de réduire *Hamlet* à un simple artefact du passé, à une trace matérielle de l'esprit humain. Le mythe moderne de Shakespeare, en tant que matériau textuel parmi d'autres artefacts, donne un support à la configuration et permet de

³²⁸ Kott, *Shakespeare notre contemporain*, p. 72.

³²⁹ *HM* s'inscrit dans la continuation d'une traduction controversée de *Hamlet* que Müller rédigea en collaboration avec Matthias Langhoff pour le metteur en scène Benno Besson en 1976. Cette version « intégrale » est en fait un remaniement d'une traduction préalable effectuée par Dresen et Hamburger qui le poursuivront en cour pour plagiat. Müller sera acquitté. Par ailleurs, cette pièce hante le dramaturge depuis son enfance sous le régime national-socialiste, période durant laquelle il la lira pour la première fois en anglais malgré le désapprobation de sa maîtresse d'école. La genèse de ce projet, presque mythique en soi, aura pour effet la réduction radicale d'une pièce de plus de 200 pages à moins de 10 pages. « *I did the translation and consequently had gained a very free attitude towards the material, so I didn't want to use too much of it* », explique Müller. Dans cette optique, on peut affirmer que *HM* est le produit d'un dispositif de traduction poétique complexe irréductible à un simple transfert neutre d'un contenu dramatique d'une langue à une autre.

« machiner » une différente vision séculière, non anthropocentrique, de l'histoire : « Le mythe est un agencement, écrit Müller, une machine à laquelle peut toujours se connecter d'autres machines différentes. Il transporte de l'énergie jusqu'à ce que l'accélération excessive fasse exploser la sphère culturelle³³⁰ ». L'exigence de faire exploser la sphère culturelle se traduit donc par la mise en ruines d'un texte canonique du drame moderne et la réfection des conventions dramaturgiques qu'il contribua à instituer. Telle est le rapport ambigu au mythe moderne adopté par Müller pour tenter de libérer l'avenir du passé, pour repenser la continuité et la discontinuité caractérisant la vision séculière de l'histoire. Comment sauvegarder le germe subversif de l'œuvre sans tomber dans une idéalisation conservatrice dont le but serait de fournir un répertoire à une identité collective dotée d'un programme politique dont le théâtre de Müller tente justement de faire le deuil ?

La construction non conventionnelle de *HM* mène à la réduction et au morcellement extrêmes de la pièce de Shakespeare. Dans le drame élisabéthain, les 5 actes s'enchaînent par des actions accomplies par plus de 20 personnages clairement définis pour composer un tout unifié. La pièce possède une logique autonome et si son intrigue est ramifiée, elle comporte néanmoins un début, un milieu et une fin. La version de Müller, au contraire, est constituée de 5 tableaux distincts, n'ayant aucun lien nécessaire entre eux, dans lesquels figurent seulement 4 personnages indéfinis, diffractés et travestis d'un tableaux à l'autre. Le terme de tableau convient davantage aux différents fragments de *HM* car le texte, prosaïque et paratactique, évacue la distribution de dialogues et de soliloques donnant sens à l'action au profit d'une série de plans qui mettent en jeu les conditions de possibilité de la réalisation même du drame sur scène. En cela, il s'agit d'une interprétation textuelle d'un procès réflexif de la pratique

³³⁰ Müller, « Shakespeare eine Differenz », p. 229 [je traduis].

théâtrale, un métadrame mis en œuvre à travers un commentaire de la pièce de Shakespeare dont les traces textuelles, très allusives, se limitent plus ou moins au nom des personnages, à certaines didascalies et à quelques tirades tronquées. Concrètement, dans la production de Müller, le texte dramatique comprend une séquence de 4 monologues – deux de Hamlet et deux d’Ophélie – séparés au milieu par un tableau (« SCHERZO ») presque exclusivement constitué de directives dramaturgiques et de didascalies.

Or cette réduction de *Hamlet* à un agrégat de fragments laisse tout même transparaître intensivement, entre les lignes, les questions et les idées problématisées tout comme les traits d’esprit de cette tragédie moderne qu’il met en chantier. Il s’agit davantage, en effet, d’une mise en chantier, qu’une appropriation. La condensation textuelle de *HM* ne répondrait-elle pas d’ailleurs à l’injonction de Hamlet : « *Thrift, thrift, Horatio!* ». Cette condensation relève du travail plus général de dédramatisation à l’œuvre dans *HM*, un procédé littéraire qui décompose la structure narrative et les personnages plus qu’il ne rejette tout simplement les éléments constitutifs d’un drame.

Jean-Pierre Sarrazac définit ce procédé comme un retour au drame par l’inscription d’un retournement de son sens, une pratique d’écriture intimement liée à cette forme paradigmatique d’événement qu’est la catastrophe. Dédramatiser, c’est commencer d’après la catastrophe : « Que faut-il entendre par *dédramatisation* ? Que le retour sur un drame et une catastrophe déjà advenus est aussi un *retournement* du drame. Que le dispositif du retour renverse le sens même du drame³³¹ ». La traduction opère comme « dispositif de retour », en est le prototype, et pour cette raison joue un rôle déterminant dans la projection d’un

³³¹ Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 42.

imaginaire à une époque où le scepticisme cognitif et existentiel d'un Hamlet, élevé à son paroxysme, va jusqu'à rendre obsolètes la structure séculière de sens fondée sur le sujet humain (l'Homme) et son déploiement dans le temps (l'Histoire). L'historicité de *HM* réalise la radicalité d'un tel scepticisme mais dans le mouvement de cette réalisation ouvre la perspective de son renversement. La pulsion d'un retour à l'origine de la pensée moderne, incarnée sur le plan de l'histoire littéraire par *Hamlet*, ouvre la voie à une réinvention du drame et de sa fonction médiatrice consistant à faire ressentir et donner à penser les tensions existentielles et sociales du présent dans lequel il s'inscrit.

Mon drame dans le temps du soulèvement

Comment l'économie textuelle de *HM* – et la discontinuité temporelle qu'elle déploie – problématise-t-elle la forme du drame moderne et propose-t-elle ainsi une critique du sens de l'Histoire ? Autrement dit, comment la réécriture de Müller fait-elle le « deuil de l'utopie perdue du communisme³³² » ?

Comme l'a remarqué Peter Szondi, le concept de drame « présente un phénomène de l'histoire littéraire comme un document de l'histoire humaine³³³ ». Il révèle que les « exigences techniques du drame sont le reflet d'exigences existentielles, et la totalité qu'il dessine n'est pas de nature systématique » (11). *Hamlet* représente un modèle du drame moderne qui émerge à l'époque de la Renaissance. Privé du principe ordonnateur de la religion traditionnelle, le théâtre élisabéthain contribue à une réflexion sur la nature humaine et les ressorts de

³³² Baillet, *Heiner Müller*, p. 150.

³³³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006, p. 11.

l'existence individuelle en « reproduisant les relations entre les hommes » dans toute leur densité mondaine et terrestre. Le théâtre de Shakespeare participe d'une forme d'institution culturelle séculière. Ce « monde interhumain », dans le drame, prend forme à travers la médiation linguistique du dialogue car, comme le souligne Szondi, « [c]'est de la possibilité du dialogue que dépend la possibilité du drame » (18). De plus, l'univers fermé et autotélique qu'il forme ne fait aucune référence à l'extérieur pouvant miner son intégrité, il possède une structure temporelle propre constituée d'une « succession absolue de moments présents » assurant le déroulement du drame. Si le drame shakespearien altère et complexifie astucieusement ce déroulement par des opérations habiles d'interruptions comme l'aparté, la mise en abyme (*The Mousetrap*) ou bien la disjonction temporelle provoquée par l'apparition surnaturelle du spectre dans le présent de l'action, celles-ci sont subsumées dans l'unité que forme la trame ramifiée du drame. Bref, l'histoire conflictuelle entre des sujets humains se tient jusqu'à son dénouement tragique même si son sens, indécidable, propose une multiplicité de lectures possibles.

Dans *HM* ces éléments caractéristiques du drame moderne sont renversés, la capacité médiatrice du théâtre se replie dans une dynamique autoréflexive entropique. Le dialogue a complètement disparu : « *No substance for dialogue exists anymore because there is no more history*³³⁴ ». Ici, Müller pense à l'hypothèse d'une histoire universelle, le cadre d'une appartenance commune à l'humanité au sein duquel la relation interhumaine aurait un sens puisque déterminée par une fin partagée. Or dans *HM* il ne reste plus qu'une série de soliloques discontinus adressés dans le vide, une récitation témoignant de sa propre inaction (le personnage de Hamlet) ou exhortant à une violence irréfléchie (le personnage d'Ophélie). Le

³³⁴ Müller cité dans Jonathan Kalb, *The Theatre of Heiner Müller*, New York, Limelight, 2001, p. 107.

monde interhumain devient un outre monde parcouru d'êtres radicalement séparés dont l'humanité ne va plus de soi, n'est plus que vestiges; le conflit d'individus autonomes dégénère dans une surcharge de chocs accidentels où la détermination des caractères distincts est supplantée par le travestissement de l'identité (de genre, de personnage, de forme de vie). Les frontières entre le l'univers dramatique, l'espace théâtral et la réalité quotidienne sont d'une porosité absolue. La succession de moments présents cède sous la pression d'une spatialisation des bribes dramatiques dont la juxtaposition sape le déroulement unifié de l'action dans le temps. Cette configuration remet également en question le statut privilégié du texte comme régime signifiant dominant au profit d'une théâtralité constituée d'éléments visuels. Bref, la réécriture de Müller dissout les composantes littéraires qui, selon Szondi, donnaient au drame moderne la cohérence de sa pratique et définissaient l'identité de son genre poétique.

Les procédés de dédramatisation dans *HM* culminent dans le fragment métathéâtral « PESTE À BUDA BATAILLE POUR LE GROENLAND » où la destruction de la téléologie dramatique/marxiste se dédouble d'une destruction de l'identité du sujet humain dont l'auteur incarne la figure sur le plan poétique. Dans cette partie, Müller inscrit l'échec d'une communauté formée autour d'une idéologie en mettant à nu les rouages du théâtre et la fonction d'auteur du dramaturge. Le désaveu du projet communiste passe par le procès du travail de l'écrivain, une autocritique de l'engagement de l'auteur. Or un tel dépouillement critique, exposant l'homme de théâtre dans toute l'étrangeté de sa propre aliénation, fait également appel à « cette puissance neutre qui émerge tout à coup dans le monde³³⁵ ». Cette puissance neutre, c'est-à-dire l'impuissance constitutive d'un sujet dépossédé, n'est rien de plus peut-être que la transcendance d'une traduction anachronique pour dire la désaffection d'un

³³⁵ Maurice Blanchot cité dans Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 229.

programme politique tout en sauvegardant la croyance qui l'animait. Celle-ci se manifesterait dans le « temps du soulèvement » [*Zeit der Aufstand*] où la survie des artefacts du passé vient d'un geste anarchique, sans principe ordonnateur. C'est ainsi qu'il faut entendre la résonance politique de la traduction destructrice de *Hamlet*, comme une tentative de traduire sans principes pour arracher le drame moderne à son commencement, une tâche d'où émerge une subjectivité hétéronome.

HAMLET : Le poêle fume dans cet octobre mouvementé/ A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION [...]

Dépose masque et costume

INTERPRÈTE D'HAMLET : Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor des gens que mon drame n'intéresse plus. Je ne joue plus.

Des machinistes, à l'insu de l'interprète d'Hamlet installent un réfrigérateur et trois postes de télévision. Bruit du réfrigérateur. Trois programmes sans le son.

Le décor est un monument. Il représente, agrandi cent fois, un homme qui a fait l'histoire. La pétrification d'une espérance. Son nom est interchangeable. L'espérance ne s'est pas réalisée. Le monument gît sur le sol, renversé trois ans après les funérailles nationales de celui qui fut haï et vénéré par ses successeurs au pouvoir. [...] A cette chute du monument après un temps convenable succède le soulèvement. Mon drame, s'il avait encore lieu, aurait lieu dans le temps du soulèvement. [...] Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, au dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindées. [...] Secrétant une bave de mots dans ma bulle insonorisée au-dessus de la bataille. Mon drame n'a pas eu lieu. Le manuscrit s'est perdu. Les comédiens ont accroché leurs visages au clou dans le vestiaire. Dans son trou, le souffleur pourrit. Les cadavres de pestiférés empaillés dans la salle ne remuent pas des mains. Je rentre à la maison et tue le temps ne faisant qu'un/ Avec mon moi non divisé. [...]

Dans la solitude des aéroports/ Je respire Je suis/ Un privilégié Ma nausée/ Est un privilège/ Protégé pas mur/ Fil de fer barbelé prison

Photographie de l'auteur

Je ne veux plus manger boire respirer aimer une femme un homme un enfant un animal. Je ne veux plus mourir. Je ne veux plus tuer.

Mise en pièces de la photographie de l'auteur.

Ma viande scellée je la déchire. Je veux habiter dans mes veines, dans la moelle de mes os, dans le labyrinthe de mon crâne [...] Je veux être une machine. Bras pour saisir jambes pour marcher aucune douleur aucune pensée.

Les écrans télé noirs. Du sang sortant du réfrigérateur. Trois femmes nues : Marx Lénine Mao. Disent en même temps, chacun dans sa langue, ce texte.

IL FAUT BOULVERSER TOUS LES RAPPORTS DANS LESQUELS LES HOMMES...

L'interprète d'Hamlet revêt costume et masque. (MHM, 153-156)

L'expérience littéraire de l'impersonnel est intimement liée à la tâche de traduire *Hamlet*, tant au niveau de la redéfinition d'un personnage évidé de sa substance caractérielle que du morcellement de la substance textuelle. La dépersonnalisation par le travail d'écriture est aussi vieille que la poésie moderne, mais dans *HM* elle fait l'objet d'une mise en scène explicite, donc est pensée. Dans un mouvement cherchant à provoquer une réflexion politique, la pièce met devant le public les enjeux d'une évacuation de l'identité du personnage dramatique *et* de l'autorité individuelle de l'auteur, ce que porte en germe l'épreuve de la traduction.

Le personnage possible

La dépersonnalisation, en tant qu'un des procédés principaux de la modernité littéraire, devient un problème collectif, initie une communauté potentielle dans le partage d'un échec de l'espérance politique. L'« homme nouveau » cède la place à « l'homme possible » dans la dissolution du programme politique et l'illusion d'une cause commune³³⁶.

³³⁶ Maurice Blanchot, dans sa lecture de *L'homme sans qualités* de Musil, élabore ce portrait de l'homme possible à rebrousse-poil de l'individu humaniste, une désignation possible de ce dont pourrait résulter une reconfiguration de l'être humain dans une perspective non anthropocentrique : « L'homme sans particularités n'est donc pas une hypothèse peu à peu incarnée. C'est plutôt le contraire : une présence vivante qui devient pensée, une réalité qui devient utopie, un être particulier découvrant progressivement sa particularité qui est d'en manquer, et s'essayant à assumer cette absence, l'élevant à une recherche qui fait de soi un être nouveau, peut-être l'homme de l'avenir, l'homme théorique, cessant enfin d'être pour être authentiquement ce qu'il est : un être seulement possible, mais

« Le manuscrit s'est perdu », reste la révolution permanente dans « l'odeur de transpiration de la foule », dans un milieu dissensuel et agonistique où aurait lieu le drame de l'histoire si l'histoire pouvait encore avoir un sens à l'intérieur et à l'extérieur du théâtre. Müller retourne au morcellement dionysiaque du monde, à l'entropie violente en amont du principe d'individuation d'où origine la possibilité du lien social et se joue l'avenir d'une consistance politique lavée de toute idéologie.

Concrètement, le personnage dramatique, dans *HM*, se fracture en une série d'incarnations scéniques en permutation ou sous une forme hybride, un travestissement chorégraphique soutenu tout au long de la pièce. Par exemple, dans « SCHERZO », Claudius se transforme en géniteur de Hamlet tandis que Hamlet adopte l'apparence d'Ophélie « vêtue et habillée en putain ». Dans le premier tableau « ALBUM DE FAMILLE », le personnage d'Hamlet interpelle « HoratioPolonious » et dans « L'EUROPE DE LA FEMME », le monologue est attribuée à « OPHÉLIE [CHOEUR/HAMLET]. Il s'agit là de simples traces textuelles de l'impersonnalité chorégraphique d'une distribution rhapsodique de voix. En ressort une texture singulière, littéralement un rapiécage d'extraits décousus et de locutions libres auxquels se greffent des soliloques. Rien de plus étranger à la représentation d'un personnage autonome doté de traits distinctifs par rapport à d'autres personnages individuels.

La prise de parole, toujours en surplomb ou en marge de l'action, est diffractée entre l'identité d'un personnage et l'acteur lui donnant une posture d'énonciation. Hamlet devient le témoin de sa propre défaillance, il sombre dans la spirale de cette défaillance en refusant d'admettre la lisibilité d'un cadre dans lequel il pourrait retrouver son intégrité dramatique.

ouvert à toute les possibilités ». Autant dire, exposé à son inauthenticité! Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 206-207.

« Ériger le personnage en témoin, c'est faire la part du non-homme³³⁷ », suggère Sarrazac. La neutralisation de toute identité déterminée par de traits psychologiques ou moraux (*ethos* entendu ici dans le sens classique du caractère d'un locuteur sur scène) s'accompagne également d'un brouillage de la temporalité dans laquelle le « personnage » erratique se diffuse, comme en atteste les temps de verbe qui s'enchâssent au cours de la pièce. Il ne prend pas part à une action dans une succession de présents, il témoigne de sa propre inexistence et incapacité à agir. La pièce commence ainsi :

J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les décombres de l'Europe. [...] SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE/ LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON/ Voici que vient le fantôme qui m'a fait, la hache encore dans le crâne. (*MHM*, 149-151)

L'identité est posthume, constamment mise en question. La dépersonnalisation advient dans la densité d'un télescopage temporel incessant ayant pour effet la suspension de toute action dramatique clairement articulée.

Prenons le monologue intitulé « L'Europe de la femme ». C'est la parole d'une survenante dont le « cœur est une horloge » hors de ses gonds, une présence imprégnée de la mort de personnages historiques, une densité spectrale où apparaît Rosa Luxembourg, Ulrike Meinhof, Inge Müller (la poète et ancienne compagne de Müller), entre autres : « Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde La femme aux veines ouvertes La femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE La femme à la tête dans la cuisinière à gaz » (151). Le présent de la première personne du singulier passe à la troisième personne,

³³⁷ Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 227.

selon la technique de distanciation brechtienne, avant de revenir au récit de soi éclaté construit par l'énumération d'une série d'actions larvées, un fantasma que seule une mise en scène pourrait choisir de réaliser ou non : « Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins mes cuisses mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité la chaine la table le lit. Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde... » (151) Le théâtre n'est plus captif de la scène et la scène n'est plus captive du texte. Les instruments de captivité, les dispositifs, n'ont plus d'emprise sur le sujet puisqu'il n'a plus lieu d'être. Toute action, et donc toute succession dans le temps, reste hypothétique tout comme le personnage individuel qui l'aurait accompli. Le texte de Müller invite à performer l'échec du drame en multipliant des vecteurs temporels hypothétiques dont les itérations *en personne* manifestent les décalages.

Le texte matériau

La destruction de l'individualité du personnage théâtral dans *HM* participe également d'une différente vision de l'histoire indissociable de la tâche de traduire *Hamlet*. Cette tâche est menée par un assemblage de matériaux littéraires récoltés tels des vestiges d'un mouvement de sécularisation où le rapport à la transcendance a été brisé. Dans cette perspective, le traducteur incarnerait peut-être une figure séculière de l'Ange de l'Histoire esquissé par Benjamin dans ses thèses sur le concept d'histoire :

Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis

[...] Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête³³⁸.

La décomposition du drame passe par une poïétique citationnelle et agrégative dans une tentative d'abandonner définitivement la fonction didactique du théâtre, une perspective moralisatrice trop rattachée à l'idéologie humaniste. La radicalisation de la dépossession littéraire dans *HM* remet en question la « solution » (Szondi) épique à la crise du drame, trop rattachée à une vision triomphaliste de l'histoire. Notons tout de même que dès la fin des années 1920, Brecht avait identifié différents rapports possibles avec la tradition dans la reprise de textes classiques :

On ne cultivait pas une tradition, on la consommait. Et cette consommation n'était que l'expression d'une vénération aussi fausse qu'intellectuellement stérile, c'est-à-dire conservatrice. [...] Cette rage de possession a empêché qu'on découvrit la *valeur du matériau brut des classiques*, ce qui aurait pu permettre de les rendre de nouveau utilisables; et la crainte de les détruire a stoppé tous les efforts faits en ce sens³³⁹.

Müller poursuivra cette idée qu'un classique représente moins quelque chose d'intemporel qu'un matériau textuel parmi d'autres. Or il la radicalisera en renonçant encore plus explicitement à une appropriation – même militante, au service d'un projet collectif – du texte classique en explorant sa valeur d'usage plutôt que sa valeur morale. Dans le cas de *HM*, pour qu'il puisse être de nouveau utilisable, pour « nous » parler, le texte shakespearien devait faire l'objet d'une destruction allégorique. Le moyen privilégié pour accomplir cette destruction a été la citation, une technique d'écriture qui représente aussi, dans le cas de *HM*, une technique

³³⁸ Benjamin, *Écrits français*, p. 438.

³³⁹ Brecht, *Écrits sur le théâtre*, p. 176 [je souligne].

de formation spirituelle en rapport avec le déploiement catastrophique de l'histoire. Pour Benjamin, la technique de montage paratactique – dont un certain emploi de la citation comme procédé poïétique est un exemple – répond à la situation d'éclatement de la modernité suite à la dissolution de la tradition tout en déployant une possibilité d'y remédier³⁴⁰.

On retrouve ici un usage particulier de la traduction comme procédé compositionnel. La composition de *HM* démonte la structure narrative dramatique classique. Le rejet d'une logique discursive arrangée selon l'ordre d'une série d'actions vraisemblables dans le temps unifié de la représentation fait éclater la répartition traditionnelle de dialogues et de monologues articulée de manière à renforcer la mimésis naturaliste. Que ce soit au regard des cinq tableaux composant la forme générale de la pièce ou de l'économie textuelle de chacun d'entre eux, Müller procède par une technique de montage abolissant les connecteurs logiques entre les éléments fragmentaires. De plus, l'emploi de cette technique ne suit aucun principe unificateur qui aurait pu les intégrer à une totalité. La citation, en tant que technique de *remédiation* des traces matérielles du passé, assure ainsi la survie du langage théâtral et de l'engagement politique à une époque où dépérissent l'espoir révolutionnaire et le pouvoir de mobilisation du théâtre. Les expériences représentées dans *Hamlet* sont devenues inintelligibles tout comme le récit émancipateur du communisme a ultimement été contredit par sa réalisation effective au point où il s'est imposé de mettre en scène, par l'écriture, leur anéantissement.

HM répond à l'exigence évoquée par Benjamin qui réfléchissait au problème d'une crise de la tradition dont le symptôme principal était, selon lui, l'éviction d'un rapport au

³⁴⁰ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003.

transcendant dans l'emportement de l'immanence de l'histoire. Ce commentaire à propos de l'œuvre de Karl Kraus pourrait tout aussi bien valoir pour la mise en chantier destructrice de *Hamlet* qu'opère la traduction de Müller :

C'est grâce au désespoir qu'il a découvert dans la citation la force, non pas de conserver, mais de purifier, d'arracher au contexte, de détruire; la seule force qui permet encore d'espérer que quelque chose de cette époque survivra, parce qu'on l'en a extrait la force³⁴¹.

Traduire en synthétisant des citations hétérogènes dans une structure ponctuée de décalages temporels devient la manière d'extraire la force de l'immanence d'une époque en ruines. Dans la pièce, c'est Ophélie et non Hamlet qui incarne une telle force de destruction et de purification en cela que l'excès de violence lui est préférable au désœuvrement de l'attente. Dans « PESTE À BUDA », l'insurrection de Budapest (1956) sert d'arrière-fond historique à la transformation de l'expérience théâtrale, cet exemple de « démocratie radicale » avortée a une affinité spirituelle avec le pouvoir de purification que Müller tente de dégager par la pratique du théâtre³⁴². Cela rejoint la vision du théâtre d'Antonin Artaud, notamment formulée à travers la métaphore de la peste. À l'instar de la peste ou du soulèvement radicalement démocratique, « le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès³⁴³ ». Les dogmes, religieux ou politiques, sont des abcès moraux et sociaux auxquels l'intervention théâtrale peut remédier ponctuellement en présentant « le premier carnage d'essences qui apparaissent dans

³⁴¹ Benjamin, « Karl Kraus », dans *Œuvres*, t.2, p. 270.

³⁴² La notion de démocratie libérale développée plus récemment a des affinités étonnantes avec la pratique théâtrale en puissance dans le texte de Müller. Les deux critiquent une forme d'institutionnalisation de la puissance de la diversité et la complexité d'un projet commun en cherchant à dégager de la conflictualité la dynamique d'un vivre-ensemble plus égalitaire et sensible aux particularismes : « *This moment of tension, of openness, which gives the social its essentially incomplete and precarious character is what every project for radical democracy should set out to institutionalize* ». Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, New York et Londres, Verso, 1985, p. 190.

³⁴³ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, pp. 43-46.

la création ». Artaud écrit : « Le théâtre comme la peste est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie » (45). N'est-ce pas justement ce à quoi Müller veut parvenir en démontant le mythe de Hamlet ?

Le médium théâtral peut donc aussi être la manifestation violente d'un « soulèvement » [*Aufstand*], le lieu d'articulation du désespoir et de la capacité d'agir, de l'impuissance et du terrorisme, pour mettre en question la réalité sociale et oser projeter la possibilité de sa transformation. Müller l'exploite pour repenser la catastrophe d'un récit séculier, pour déchirer l'immanence totalisante, pour arracher d'une idéologie du progrès devenue totalitaire la force l'ayant fait naître. La catastrophe affecte explicitement le rapport au temps, elle dépeint l'émergence d'une cassure irrémédiable avec le cours de choses. Qu'elle soit réelle ou imaginaire, elle confronte à l'impossibilité d'une continuité historique suivant un ordre déterminé. Cette traduction catastrophique de *Hamlet* ouvre sur l'inconnu, rend sa mise en scène imprévisible et ainsi rejoint « l'acceptation forte de la catastrophe qui, à impliquer la réalisation de l'improbable, hante depuis toujours l'esprit humain³⁴⁴ ». Cette réécriture du drame, en initiant la nécessité impossible de la traduire sur scène, confronte à ce qui nous dépasse, elle manifeste la crise d'une conception du monde. La dédramatisation de *Hamlet* met en jeu la crise de l'idée générale d'humanité, elle présente une issue de l'humanisme anthropocentrique qui maintient intact une distinction essentielle entre l'humain et l'inhumain en explorant, au contraire, les différents accents qualitatifs d'une relation monstrueuse à laquelle expose la catastrophe :

³⁴⁴ Le Brun, *Perspective dépravée*, p. 26.

en précipitant l'homme en dehors de ses mesures et de ses représentations du monde, jusqu'à réduire à n'être que l'élément insignifiant d'un phénomène dont les lois lui échappent, la notion de catastrophe implique alors un renversement du rapport de l'humain à l'inhumain. Du coup, elle devient une inestimable manière de mesurer la démesure qui nous fonde. Mais aussi de nous souvenir de notre étrangeté à nous-mêmes (29).

La traduction, dans le corpus de Müller, constitue le dispositif littéraire d'une telle manière de mesurer et de mettre en scène le rapport de l'humain à l'inhumain et de se souvenir, par une méditation sur l'histoire, de notre étrangeté constitutive dans le temps. Faire de la catastrophe le sujet d'une appartenance à l'histoire et d'un rapport au monde incarne une forme d'attention irréductible au nihilisme passif. Le caractère scrupuleux d'une telle attention prévient contre la résignation passive. En sauvant l'occasion d'une « intimité avec l'inhumain » (32), cette attention entretient un lien à la transcendance pour survivre la perte d'une perspective historique autorisée par une utopie humaniste.

C'est peut-être en ce sens qu'il faut revoir le retournement du drame opéré par Müller et comprendre que « l'humanisme ne se manifeste plus qu'en tant que terrorisme ». Les variations imaginaires de la catastrophe qu'il propose ne procèdent-elles pas, en définitive, d'un désir irrationnel de conjurer la violence réelle autorisée par ces institutions séculières dont l'idéologie communiste et l'individualisme libéral sont des représentations ? Revendiquer un terrorisme littéraire en démontant la structure traditionnelle du drame n'est-ce pas reconnaître la perte d'un passé qui fait autorité (la tradition) et d'un futur autorisant à agir (projet utopique) pour faire advenir une autre manière d'être au temps ? Cette poïétique de la traduction témoigne d'un désir de régénérer les perspectives donatrices de sens à partir d'une appartenance problématique à l'histoire pour reconfigurer le lien du présent au futur. Ainsi,

elle pense une subjectivité née de la désorientation et de la perte, d'une vulnérabilité excessive que le théâtre de Müller montre dans toute sa violence.

Terrorisme et vulnérabilité

« La tactique du modèle terroriste, écrit Jean Baudrillard, est de provoquer un excès de réalité et de faire s'effondrer le système sous cet effet de réalité³⁴⁵ ». La puissance du fait littéraire, et *a fortiori* de la présentation théâtrale, réside dans une telle provocation excessive de réalité qui expose la vulnérabilité de l'être humain et la fragilité des relations interhumaines lorsque, sous l'effet de la terreur, se ressent la lacune d'un sens commun adapté au réel. Or cette puissance de l'expérimentation littéraire tient également au fait que le choc affectif créé dans l'exercice de destruction et de recréation de symboles, figures, et concepts fondateurs d'une certaine réalité historique n'implique pas nécessairement l'exercice d'une violence physique ou d'une domination politique dans l'espace social. Le surcroît de réalité et l'émotion qu'elle provoque agissent par l'effectivité d'une distanciation d'où peut surgir une conscience historique.

Müller reconfigure radicalement l'imaginaire séculier de l'idéologie politique en employant des stratégies poétiques niant toute esthétisation de la violence réelle. Cette négation par la réécriture du drame et la pratique politique du théâtre tend à ritualiser l'effroi de la déshumanisation pour créer une nouvelle atmosphère morale – un *ethos* – purifiée de la violence dont le 20^{ème} siècle a donné trop d'exemples, des effets désastreux de la rationalité

³⁴⁵Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 26.

instrumentale à la répression des régimes totalitaires et la réification systématique des relations humaines du libéralisme économique. Le drame müllerien fait usage de la terreur pour perturber l'identité du spectateur et régénérer la matérialité du langage pétrifiée dans les œuvres classiques et les discours hégémoniques : « l'effroi est la première apparition du nouveau³⁴⁶ ». Étrangement, il ressort de ces réécritures intimement liées à l'expérience de la mortalité le sens d'une humanité dépouillée ; vulnérable, précaire et faillible, l'être humain est présenté dans un théâtre dont les fondements ont été sapés.

Dans *Philoctète*, le héros expose son impuissance, il apparaît dépouillé de son identité linguistique et culturelle, le cri de la souffrance extrême expose la fragilité de son corps et son destin la faillibilité de son action. Pour Levinas, cette exposition « à la blessure et à l'outrage » représente l'initiation d'un contact et d'une responsabilité pour autrui et, ultimement, un témoignage de son humanité³⁴⁷. Dans le drame de Müller, il n'y a aucune place pour une éthique religieuse d'inspiration levinassienne, pour cette responsabilité affective dont l'exigence serait la trace d'une transcendance immémoriale. La conscience individuelle et la conscience collective se confondent la violence destructrice mais libératrice d'un théâtre de forces. Or, le geste de traduire de Müller, en travaillant dans l'écart entre les langues, en faisant travailler des matériaux résiduels d'époques différentes, ouvre un espace de jeu exposant également à la blessure et à l'outrage. D'où, dans la réception de l'œuvre, l'effroi qu'il produit, mais également l'intervention politique de sa poétique : l'erreur et le ratage deviennent les modes d'itération du drame à venir dans des conditions renouvelées reflétant une possible transformation des conditions d'existence au sein de la réalité sociale. En contrepoint avec la

³⁴⁶ Heiner Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 17.

³⁴⁷ Levinas, « Sans identité », p. 104.

structure catastrophique de la réalité historique, l'art dramatique de Müller débusque une subjectivité humaine sous la pression sociale et historique de sa désintégration. Son terrorisme textuel expérimente la forme dramatique d'après sa dissolution mais ainsi manifeste une ouverture de l'avenir qui persiste à résister à la barbarie. Les traductions de Müller se rapportent aux œuvres et modèles du passé pour en détacher les matériaux de construction de l'avenir, au risque d'apparaître illisibles aux lecteurs et injouables pour les interprètes. Le délai entre l'écriture de ses pièces et leur mise en scène en RDA atteste explicitement du processus critique de sa pratique et de la dislocation temporelle que porte en germe le geste de traduire dans la production d'une œuvre énigmatique³⁴⁸.

La destruction du sujet dans le texte dévasté de *Hamletmaschine* poursuit la critique des fondements du drame moderne ainsi que des figures et symboles du sujet individuel autarchique hérité de la métaphysique humaniste tout en contestant l'omnipotence de l'État et l'idéologie séculière qui la supporte. Durant la période où Müller réécrit le classique shakespearien, Levinas forge un nouvel idiome philosophique dans l'effort de saper les fondements de l'ontologie occidentale. Son éthique imagine une subjectivité irréductible à l'intentionnalité d'un sujet ayant son fondement en lui-même, à cette conscience transcendantale libre et autonome héritée d'une certaine tradition philosophique. Il évoque une « subjectivité comme an-archie » porteuse d'une relation inintelligible mais d'une extrême urgence à autrui, une responsabilité « antérieure à tout engagement et à tout commencement : *anachronisme*³⁴⁹ ». Il s'agit d'une subjectivité obsessive, assujettie à l'exigence irrévocable de l'Autre à l'image de cette neutralisation de l'interprète de Hamlet saisi par une force extérieure

³⁴⁸ T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksiek, 1995.

³⁴⁹ Emmanuel Levinas, « Subjectivité comme an-archie », dans *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 200.

dans le « temps du soulèvement » [*Aufstand*]. Il s'agit là d'un mode de dépossession inhérent à la tâche, à la fois violente et vulnérable, du traducteur :

Ici, il en va tout autrement : tout ce qui est dans la conscience n'est pas posé par elle. L'obsession traverse la conscience à contre-courant et s'inscrit en elle comme *étrangère* pour signifier une hétéronomie, un déséquilibre, un délire surprenant l'origine, se levant plus tôt que l'origine, antérieur à l'ἀρχή, au commencement, se produisant avant toute lueur de la conscience. C'est une anarchie qui arrête le jeu ontologique dans lequel l'être se perd et se retrouve. Dans la proximité, le moi est anarchiquement en retard sur son présent et incapable de rattraper le retard. Cette anarchie est persécution; elle est emprise de l'autre sur moi qui laisse celui-ci sans parole. (200)

Levinas parle d'an-archie pour renforcer, dans la pensée de l'éthique, la responsabilité affective envers autrui au-delà d'un principe idéal établissant une hiérarchie de normes de conduites et de valeurs pour revenir à la transcendance – c'est-à-dire, la suréminence inhumaine – du lien entre les êtres humains. L'auto-affection d'un moi provient de cette passivité face à autrui, une posture éthique mise en mot dans ces vers de Celan que cite Levinas : « Je suis tu quand je suis je³⁵⁰ ». L'an-archie rappelle le désordre préalable au fondement d'un ordre politique, mais davantage encore « l'emprise de l'autre sur moi », une dépendance fondamentale faisant abstraction, ultimement, de toute matérialité langagière et institutions historiques. Aucune parole ne fixe cette emprise puisque c'est une persécution infinie, irrévocable : sans relâche. La sujétion signalée par cette persécution rapproche le fait de subir la vulnérabilité d'autrui au geste d'assumer une responsabilité. L'an-archie, en tant que « drame méta-ontologique » (201), défait l'intimité du *logos* et de la conscience où le sujet prend possession de lui-même et ainsi rompt son appartenance au déploiement de l'histoire. Levinas postule l'existence d'une « pré-

³⁵⁰ Ces mots, cités en exergue du chapitre central de *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, condense la réflexion sur la subjectivité an-archique qui suit. Levinas ne traduit pas Celan : *Ich bin du, wenn ich ich bin*. Maurice Blanchot offre : « Je suis toi quand moi je suis moi ». Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 156; Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, p. 202 [je traduis].

histoire du Moi », d'une relation avec autrui qui aurait créée un antécédent absolu. La subjectivité comme an-archie désigne le drame ouvert d'une « re-ligiosité du moi » (202).

La force extrême de cette réhabilitation anarchique de la subjectivité remet en question l'orthodoxie d'un sujet universel et la conception anthropocentrique du monde qu'elle fonde. Par ailleurs, si elle expose la puissance de perturber une institution injustement violente – le pouvoir souverain d'un État, par exemple³⁵¹ – et de reconduire à la disposition délirante recouverte par la conscience d'un être empirique individuel, elle est totalement coupée du devenir historique des constructions de l'imaginaire séculier. Donc, le moment éthique de l'anarchie suspend également la projection d'une constitution de l'avenir et ne peut critiquer effectivement la violence qu'elle dénonce. Autrement dit, l'emphase est mise sur le *retard absolu du moi sur son présent* en vertu de son caractère, son attitude, sa posture, anarchique. La réaffirmation de l'humanisme dans la pensée de Levinas relève de l'effroi devant l'exposition d'une vulnérabilité entre nous, d'une terreur. Mais cette terreur est tremblement de Dieu, relation traumatique et immémoriale par laquelle *je* ressens l'emprise d'autrui, antérieure à la volonté et l'intention de ma conscience; une proximité préalable à l'identité en reconnaissant une autre. L'an-archie nomme une passion religieuse pour penser une éthique radicale à l'ère globale de la politique identitaire.

³⁵¹ Dans une note sur l'usage et le détournement du concept grec de l'*archè*, Levinas décrit l'extension politique de la signification principalement éthique qu'a l'anarchie : « La notion d'anarchie telle que nous l'introduisons ici, précède le sens politique (ou anti-politique) qu'on lui prête populairement. Elle ne peut pas – sous peine de se démentir – être posée comme principe (au sens où l'entendent les anarchistes). L'anarchie ne peut pas être souveraine comme l'*archè*. Elle ne peut que troubler – mais d'une façon radicale – et qui rend possibles des instants de négation sans aucune affirmation – l'État. L'État ainsi ne peut pas s'ériger en Tout. Mais en revanche, l'anarchie peut se dire. Le désordre a pourtant un sens irréductible en tant que refus de synthèse ». Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 60.

Dans l'écriture dramatique de Müller, cette subjectivité an-archique s'énonce à travers un *ethos an-archaïque*, une poïétique de la contradiction troublant les matériaux de l'histoire pour retarder sa synthèse ordonnée selon une autorité traditionnelle ou sa récupération sous l'idéal programmatique d'un État. Son métathéâtre accomplit pour le sens commun ce que la pensée éthique (en tant que métapolitique) doit apporter à l'engagement politique. Les écrits de Müller abordés sont informés par un dispositif de traduction critique. Ce dispositif met en œuvre une préoccupation éthique radicale tout en renonçant, par une textualité expérimentale, la transcendance de la religion. Ne pourrait-on pas évaluer la contemporanéité d'un fait littéraire à partir de sa capacité de déployer la force de l'hétéronomie par la création d'une distance avec l'autorité d'une structure normative (religieuse ou séculière)? C'est, je crois, l'attitude face au présent mis en scène dans les écrits de Müller, constamment sous l'emprise de la tâche de troubler, par la réécriture, ces constructions d'autrui érigées en idéaux. Cette attention scrupuleuse à faire et à défaire les drames de l'histoire et leurs fictions rouvre le temps humain sous une forme hétérochronique, restitue les mythes à l'usage commun et provoque un excès de réalité pour mettre en scène l'effondrement d'un système idéologique et le sens de l'Histoire qu'il véhiculait. Sa poïétique aura été un travail de deuil, du deuil d'un sens de l'Histoire pour faire une nouvelle expérience commune de la condition humaine.

CHAPITRE 9

– Peine perdue : *Nox* –

Il dit, et tous, sur son signal, se mirent à gémir.

Homère, *Illiade*, chant XXIII

Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes de l'âme.

Mallarmé

11 septembre 2001. Cette date, devenue iconique, signale notamment le retour dans l'espace public de certains enjeux politiques et culturels liés au processus de sécularisation sur échelle globale. Il y a un avant et un après cette date. On peut y voir la manifestation d'une catastrophe réelle et imaginaire en cela que cet événement bouleversa l'économie symbolique de la société civile américaine tout en attisant des tensions idéologiques entre les domaines religieux et culturels à travers le reste du monde. La singularité de cet événement tient en partie à l'ampleur de son impact sur les réflexions, les actions et les discours renégociant implicitement ou explicitement la complexité du rapport entre l'expérience du sacré véhiculé par une religion traditionnelle et la religion civique d'une démocratie libérale à l'intérieur et au-delà des frontières de l'État-nation. L'« excès de réalité » provoqué par le choc de cette catastrophe, indissociable de l'amplitude de sa médiatisation, provoqua plus également dans

son sillage une réflexion plus générale sur ce qui relie les êtres humains et les divise à l'ère global, sur le type d'appartenance et de lien social possibles dans un contexte où coexistent des régimes de croyances et de valeurs conflictuelles (Baudrillard 26).

Dans l'après-coup immédiat, l'administration Bush a construit un dispositif juridique et militaire sous le mot d'ordre de la « guerre contre le terrorisme ». Cette nouvelle rhétorique a instauré une atmosphère morale d'insécurité et de méfiance dont l'effet principal aura été de renforcer l'exercice du pouvoir d'un État souverain et l'hégémonie d'une identité nationale. Outre les conséquences politiques immédiates sur le gouvernance américaine (le *patriot act*) et les relations internationales, cet événement a également fait naître des réflexions autour de la nécessité d'une traduction culturelle entre le religieux et le séculier, la foi et la raison, le domaine privé et le domaine public, pour réinventer un cadre imaginaire propice à la création d'un lien humain lorsque se manifeste tangiblement une incommensurabilité entre des visions du monde et la violence potentielle qu'elle porte.

Au lendemain de cet événement devenu emblématique de notre modernité tardive, Judith Butler s'est interrogé sur les mesures réactionnaires adoptées par le gouvernement à la suite des attentats terroristes et a tenté de comprendre les enjeux de la décharge affective qu'ils avaient provoquée dans l'espace public. *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence* (2004) se penche sur ce traumatisme collectif – dont les effets ne furent certainement pas limités aux habitants d'un territoire spécifique – pour voir comment il peut éveiller une responsabilité envers autrui susceptible d'aménager une forme de démocratie sensée et sentie [*sensate democracy*]. Outre l'instrumentalisation de l'agression subie, de la perte endurée et de l'expérience du deuil pour justifier le renforcement du pouvoir souverain des États-Unis et

légitimer l'exercice d'une violence à grand déploiement sous différentes formes (l'invasion et l'occupation d'autres États souverains, la suspension de libertés individuelles et l'incarcération exceptionnelle d'êtres humains, par exemple), Butler souligne que cet événement soulève des questions relatives à l'administration institutionnelle de l'égalité face à la mort. En effet, n'est-ce pas à partir d'une considération de la finitude humaine que des relations humaines peuvent se constituer au-delà des stratégies d'inclusion et d'exclusion inhérentes au cycle de violence qui se perpétue : « *What are the cultural barriers against which we struggle when we try to find out about the losses that we are asked not to mourn, when we attempt to name, and so bring under the rubric of the 'human', those whom the United States and its allies have killed?* » (Butler, 46). Le 11 septembre 2001 a été l'occasion pour de nombreux intellectuels et membres de la société civile de réinventer la catégorie de l'humain, sinon de s'interroger à partir d'une situation de dévastation hautement symbolique sur ce que c'est qu'être humain, de retrouver un sens de l'humain sans pour autant renouer avec le discours d'un humanisme essentialiste.

Butler soulève l'enjeu du deuil public des victimes de l'événement pour élaborer les grandes lignes d'une éthique non-violente susceptible de fournir de nouvelles bases au développement d'une socialité locale et transnationale par-delà la logique de la souveraineté de l'État-nation. Pour qu'une telle éthique soit envisageable, on doit chercher le meilleur moyen de représenter [*depict*] l'humain en prêtant une attention particulière à sa disposition affective. Selon Butler, c'est en appréhendant la souffrance et la peine que nous éprouvons en commun face au choc de la mort d'un être cher qu'il s'avère possible de forger un sens commun pour exercer une opposition efficace au cycle de violence global ou bien, plus modestement, pour retarder ses effets les plus désastreux. Si la constitution d'un lien social durable au sein d'une collectivité se passe rarement d'une effusion de violence (ou bien, idéalement, de sa mise en

scène rituelle), la douleur partagée face à la disparition d'un être humain déclenche également un lien affectif pré-rationnel, une empathie collective sans la médiation d'une construction identitaire ou l'imposition d'une structure normative. Endeuillé, je suis emporté par le chagrin; accablé de douleur, les assises identitaires des individus s'effritent et lors de ce moment de vulnérabilité une humanité dépouillée s'expose, informelle. Un sens de l'humain, constamment à remettre en scène, afin de le penser et d'actualiser la capacité de façonner de nouvelles normes adaptées aux situations historiques et culturelles concrètes. Dans cette perspective, l'expérience du deuil fait apparaître une exigence éthique qui cherche à repenser et à dire, préalablement au droit absolu d'une institution politique fondée sur des principes abstraits, une dépendance fondamentale à autrui. Cela s'accorde avec l'aveu d'Emmanuel Levinas qui, durant le moment fort de l'anti-humanisme français, affirmait par la double négation : « l'anti-humanisme moderne n'a peut-être pas raison de ne pas trouver à l'homme, perdu dans l'histoire et dans l'ordre, la trace de ce dire préhistorique et an-archique » (Levinas 91).

Tout commence donc selon Butler par la « question de l'humain » et cette question est formulée de la manière suivante : « *what makes for a grievable life?* » (Butler 20). Une vie humaine serait celle digne d'être pleurée, le deuil met en acte le caractère relationnel d'une communauté informelle ancrée dans l'affect, l'émoi, l'*eleos*. En interrogeant l'humain en tant que forme de vie dont la disparition peut susciter un pathos collectif, Butler propose de repenser un sens commun de l'humanité à partir d'une sensibilité partagée au-delà – ou en deçà – d'attributs discursifs qui en fixeraient l'essence, que ceux-ci se réfèrent exclusivement à des dogmes religieux ou à des catégories séculières. Cet humanisme – si un tel mot peut encore convenir à une telle attention portée à l'être humain – est relié à l'expérience de la perte [*loss*] et à l'exposition d'une vulnérabilité commune qu'elle engendre. La figure de l'humain est ainsi

resignifiée d'après l'idée d'une impuissance constitutive qui rend manifeste une dépendance envers autrui qui serait en même temps un assujettissement à autrui. L'expérience vive de cette impuissance rend possible une relation interhumaine d'ordre somatique, une communauté ancrée dans l'affect au lieu d'être exclusivement déterminée par des normes linguistique et juridique ou bien les structures de sens d'une religion traditionnelle. Butler associe cette impuissance humaine à une reconnaissance de la « vie précaire », notion qui sert de pierre de touche à un « humanisme » affectif d'où elle envisage des conséquences politiques et juridiques.

Ainsi, l'universalité virtuelle d'une telle disposition affective repose moins sur une catégorie abstraite, sur la construction d'un sujet rationnel doté d'une dignité inviolable en tant que personne morale par exemple, que sur la revendication d'une vulnérabilité humaine et de la capacité de créer un espace public pour agir en conséquence. De cette empathie involontaire, c'est-à-dire une disposition qui ne pas totalement déterminée par la volonté rationnelle d'un sujet autonome, naît une responsabilité envers autrui qui atteste d'une « dépendance fondamentale » dont le deuil serait la performance exemplaire dans l'espace public (22). D'après Butler, le deuil signifie cette expérience vécue de l'impuissance humaine à travers laquelle se constitue au sein d'un contexte particulier une capacité d'agir; la peine qu'elle occasionne suscite une décharge affective constructive, elle engendre une dépossession de soi d'où provient la possibilité d'affirmer une autonomie. Or l'autonomie ici relève d'une subjectivité éthique, de la défaillance préalable d'un sujet assailli par autrui sous la force d'une responsabilité sentie. La disposition endeuillée ouvre donc à la faillibilité de l'être humain, à un sens de l'humain constamment à ressaisir et à reconfigurer car privé d'une essence fixe. Le

deuil défait la subjectivité dans l'exultation de la souffrance et de la peine, il reconduit le temps de ce dessaisissement de soi à ce qui peut exister de commun entre nous.

For I am confounded by you, then you are already of me, and I am nowhere without you. I cannot muster the 'we' except by finding the way in which I am tied to 'you', by trying to translate but finding that my own language must break up and yield if I am to know you. You are what I gain through this disorientation and loss. This is how the human comes into being, again and again, as that which we have yet to know (49).

« *My own language must break up and yield* », n'est-ce pas ce que réclame la tâche, chaque fois singulière, de traduire ? Cet essai sera consacré à la manière dont l'expérience littéraire initie à la reconnaissance d'une vulnérabilité partagée en devenant un moyen d'amorcer la tâche du deuil *et* d'en faire une mise en scène publique. Si Butler se tourne à plusieurs reprises vers la figure classique d'Antigone pour penser un *ethos* sensible à la vulnérabilité d'un être mortel et articuler une autre manière de faire de la politique à partir d'une disposition foncièrement apolitique (Loroux 46), je poursuivrai cette réflexion à partir de l'ouvrage *Nox* (2010) de la poète et traductrice Anne Carson. Ici, la perte d'un frère est l'occasion d'expérimenter l'ambivalence d'une relation amoureuse à la fois impossible et nécessaire. Si cette œuvre ne formule pas une politique du deuil en soi, ne pourrait-on pas néanmoins y voir une forme d'initiation à l'humanisme affectif évoqué en faisant de l'expérience intime du deuil la matière d'un livre imprimé et diffusé dans l'espace public malgré la nature si intime de sa visée initiale ? Comment le partage de cette dépossession affective se concrétise-t-il, formellement et matériellement ?

La traduction d'un poème de Catulle (#101), une élégie rédigée en l'honneur de son frère défunt, joue un rôle essentiel dans la réalisation d'un tel partage. La traduction entretient

ici un lien intime avec la tâche du deuil. Dans cette œuvre de Carson, le geste de traduire informe l'écriture du deuil, le rend possible, comme si la dépossession de sa propre langue performait la perte de soi dans le travail, à la fois nécessaire et impossible, du deuil. *Nox* inscrit donc le déploiement – matériel et temporel – de ce travail du deuil à travers le dispositif d'écriture de la traduction. En abordant ce trouble à partir de sa texture affective, l'expérience littéraire du deuil poursuit certaines voies ouvertes par la psychanalyse, notamment dans l'article phare de Freud, « Deuil et mélancolie » (Freud 1986). Par la suite, Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis ont proposé des lectures critiques de ces thèses freudiennes en réfléchissant au rapport entre deuil, temporalité et traduction. Rappelons que ces deux psychanalystes sont également les principaux traducteurs des écrits de Freud en langue française!

Multas per gentes et multa per aequora

Vers l'an 60 avant notre ère, le poète romain Catulle reçoit la nouvelle de la mort de son frère dans la région des Dardanelles. Trois ans plus tard, il fait partie de la délégation d'un proconsul en Asie Mineure et en profite pour aller se recueillir à sa tombe et le pleurer³⁵² (Havelock 81). Il lui dédiera l'intégralité d'un poème (101), il s'agit d'un témoignage de la douleur causée par sa disparition subite et de l'amère déception de ne pas avoir pu accomplir en personne les rites funèbres dans une contrée si éloignée de sa terre natale³⁵³. Cette

³⁵² Eric A. Havelock, *The Lyric Genius of Catullus*, New York, Russell & Russell, 1967, p. 81.

³⁵³ Dans une autre élégie (#68), Catulle lamente sa terrible impuissance face à l'impossibilité de recueillir la dépouille de son frère, de pleurer convenablement sa perte, puisque son corps gît au bout du monde, retenu en Troade : « Et maintenant tu reposes là-bas, loin des tombes familières et des cendres de tes proches; la sinistre Troie, la maudite Troie retient tes restes au bout du monde, dans une terre étrangère. [*Quem nunc tam longe non inter*

épigramme célèbre avec une économie textuelle remarquable la mémoire d'un homme mais sert également à décharger les émotions de celui qui les prononce; elle porte publiquement la perte d'un être humain tout en servant à supporter le perte de soi dans le vif de l'événement traumatique. Les fonctions sociale et personnelle de l'écrit sont dissoutes dans l'effusion lyrique qui aspire à transcender l'impermanence de la vie en contredisant une mort irrévocable. C'est l'inscription d'une lamentation intime, émotionnellement chargée, pour marquer le passage d'un être humain parmi d'autres vers l'inconnu.

La reprise des vers de Catulle, rédigés dans un idiome aussi radicalement étranger à l'usage contemporain de la langue anglaise, ne donne-t-elle pas justement à penser cette proximité distante que fait ressentir la lamentation ? L'archaïsme du poème ne serait-il pas porteur d'un rapport senti à la langue qui permettrait de commencer le travail du deuil ? Le deuil n'est-il pas une de ces expériences sensibles à la fois immémoriale et si commune, à peine soutenable pour celle ou celui qui l'a vit ? À propos de la singularité de l'expérience de traduire, Havelock admettait, au terme de sa propre tentative de traduction d'une série de poèmes de Catulle : « *[P]oetry can never be communicated through translation. At the best all we can do is reconstruct a reminiscence of it* » (146). Carson reconstruit une remémoration de ce poème de deuil archaïque afin d'entreprendre la démarche d'un deuil présent, pour frayer un accès à une expérience originale du deuil sans pouvoir jamais restituer intégralement l'écrit qui en est la trace matérielle.

nota sepulcra/ Nec prope cognatos compositum cineris./ Sed Troia obscena, Troia infelice sepultum/ Detinet extremo terra aliena solo] (Catulle 153-155). Catulle, *Poésies*, édition bilingue, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 153-155.

Nox évoque la mort d'un frère dans des circonstances étrangement similaires à celles du décès du frère de Catulle³⁵⁴. L'être disparu dont tente de se détacher la *persona* du poème serait décédé soudainement, outre mer, loin des siens. La nouvelle de la mort fait irruption dans le quotidien tel un invité inattendu refaisant surface après une longue période d'absence : « *When my Brother died (unexpectedly) his widow couldn't find a phone number for me among his papers until two weeks later. While I swept my porch and bought apples and sat by the window in the evening with the radio on, his death came wandering slowly towards me across the sea*³⁵⁵ ». La sœur du défunt n'aura pas assisté aux funérailles de son frère, contrairement à ses parents qu'elle a pu pleurer selon les rites prévus à cet effet : « *For my Brother I had no choice, I was a thousand miles away* ». Comment rendre à un être aimé ce qui lui est dû, comment déclarer scrupuleusement l'attachement par-delà l'événement du détachement ? Comment offrir, après-coup, le *munus* au mort, c'est-à-dire, le don attestant d'une dette partagée communément ? Catulle a écrit un poème pour performer ce don, l'élegie offerte prend la place de l'acte rituel dans la mesure où l'énoncé du poème coïncide avec l'acte d'énonciation poétique (Skinner 127-128)³⁵⁶. Or le poème dit également qu'il s'agit d'un acte manqué, insuffisant, et presque futile : il ne vient pas à bout d'une telle tâche, la lamentation signale plutôt l'échec à venir à bout de l'écart séparant la mort et la vie, l'échec d'une inscription appropriée et de la résolution qu'elle promet. Carson conduit et pense également ce geste – faillible – d'une construction poétique adressée au frère. Par contre, dans ce cas-ci, cela passe par un essai de traduction du poème 101 de Catulle.

³⁵⁴ Carson aurait écrit cette lamentation pour faire le deuil de son frère qu'elle n'avait pas vu depuis 22 ans. Ce livre cherche à donner consistance à une mémoire fragilisée par la disparition soudaine d'un être qui était par ailleurs devenu énigmatique en raison de l'absence prolongée de tout contact.

³⁵⁵ Anne Carson, *Nox*, New York, New Directions, 2010. Tous les passages cités sans référence bibliographique sont tirés de ce livre, non paginé.

³⁵⁶ Marilyn B. Skinner, *Catullus in Verona*, Columbus, Ohio State University Press, 2003, pp. 127-128.

Cet ouvrage incarne la mise en œuvre du deuil d'un frère, supposément celui vécu par l'auteur dont l'identité reste inextricablement enchevêtrée avec la figure d'énonciation de l'écriture. En incorporant le poème de Catulle, *Nox* initie une réflexion anachronique pour raconter l'histoire de l'être perdu, pour déployer la temporalité du deuil. Cet artefact textuel agit comme miroir d'un traumatisme latent, la réécriture de chacun des mots de l'élegie permettant, d'une page à l'autre, de réfléchir l'expérience de la perte, de la penser à travers une multiplicité d'inscriptions disparates. Comme si l'existence du deuil dépendait de l'absence d'une forme achevée et homogène du matériau l'évoquant. Cependant, cette réflexion n'a rien d'un simple reflet, elle fonctionne davantage comme l'inconscient travaille le rêve : par déformation. Freud avait suggéré que le « travail du rêve » réalisait la distorsion [*Enstellung*] d'inscriptions affectives latentes par des procédés de condensation [*Verdichtung*] et de déplacement [*Verschiebung*], deux procédés correspondant linguistiquement à la métonymie et à la métaphore (Laplanche et Pontalis 505)³⁵⁷. L'incorporation du poème de Catulle, à travers la tâche poétique de traduire, supporte le travail d'incorporation de l'être perdu pour donner une consistance réelle à la décharge affective que cette privation suscite : « *it's a lament*, explique Carson à propos de *Nox*, *in the sense of an attempt to contain a person after they are no longer reachable*³⁵⁸ » (Aitken 88). Il s'agit d'une tentative, d'un essai, malgré que ce soit *peine perdue*.

La traduction offre un cadre à l'essai lyrique et analytique de Carson. Elle conduit le devenir de la *persona* en deuil mais donne également une orientation au mode d'énonciation hétérogène qui incorpore cette expérience vécue de manière à l'interroger. *Nox* peine à dire et à montrer l'attachement à une personne inatteignable en tentant de se rattacher à un ancien

³⁵⁷ Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 505.

³⁵⁸ Anne Carson et Will Aitken, « The Art of Poetry », *The Paris Review*, 88.

poème latin. Le texte extrait l'étrangeté de sa chair langagière pour produire une parenté entre les langues, un lien intensif par lequel sublimer la privation de l'objet du désir de la traductrice. Les premiers vers de Catulle : *Many peoples many oceans I crossed—/ I arrive at these poor, Brother, burials/ so I could give you the last gift owed to death/ and talk (why?) with mute ash* ». La (dé)composition de l'ouvrage de Carson, entre la citation du poème de Catulle et sa retraduction, entre le textuel et le visuel, performe dans et par la matérialité du livre et du langage cette cassure du vers initial : « *vectus/advenio* », « *I crossed— / I arrive* », par-delà/ j'arrive. À l'entrée *vectus*, on lit : « *to convey from one place to another by bodily effort; [...] to sustain a load* ». À l'entrée *advenio* : « *to come, arrive, to come (in time)* ». J'arrive le temps du transport éprouvant.

La composition fragmentaire de *Nox* noue et dénoue le rapport au frère disparu dans l'essai de traduction. Le procédé compositionnel inscrit cette cassure dans l'espace littéraire où apparaît la discontinuité au cœur de la temporalité du deuil, une transaction entre la vie et la mort, entre la rupture et la mémoire vive de la parenté. En réponse à la perte, la réécriture du poème intercalé d'une multiplicité de fragments disparates ouvre un espace où se décharge (ou se dépose) la mémoire de l'inoubliable être aimé, un espace « qui accueille la déliaison au sein de la liaison, la mort au milieu de la vie³⁵⁹ » (Lévesque 36). Malgré tout, traduire le poème de Catulle, tel le détachement que promet le deuil, reste peine perdue. Inachèvement radical : le deuil se fait en se défaisant pour se refaire comme la traduction du poème force, entre une langue morte (le latin) et la langue vivante de Carson (l'anglais), à faire et à refaire le rapport au langage. Dire l'absence accablante semble exiger, dans ce cas-ci, une dépossession

³⁵⁹ Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 36.

langagière. L'écriture de la dissolution d'une langue maternelle qu'elle partageait avec son frère s'impose afin de retrouver une puissance génératrice en germe dans le dépouillement. La souffrance du deuil s'apparente ainsi à la douleur d'enfantement dont parlait Benjamin dans son essai *La tâche du traducteur*, en ce sens que le dispositif d'écriture de Carson porte attention « à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole³⁶⁰ » (Benjamin 250).

Dans l'annonce poétique d'une parenté des langues survit la mémoire imparfaite du frère. La tâche de traduire Catulle inscrit une fidélité à l'événement traumatique de la disparition d'une proximité incomparable, d'une complicité irrécupérable : « I HAVE NEVER KNOWN A CLOSENESS LIKE THAT ». Le retour à l'épigramme archaïque soutient le mouvement de décomposition et de recomposition d'une mémoire de la vie de l'être disparu, en configure le démantèlement dans l'espace littéraire. Le décalage temporel du geste traduisant déclenche le travail *an-archaïque* du deuil.

Rien à dire, histoire en restes

Le discours endeuillé de cet essai adopte la tonalité de l'épigramme, ce genre traditionnellement employé pour contenir la mort au milieu de la vie, la version littéraire du clair-obscur dont la maîtrise exige une certaine économie de traits. Dès les premières lignes de *Nox* [nuit], on lit ce désir de tirer au clair la noirceur dans laquelle plonge le sujet endeuillé, c'est-à-dire non pas le sujet psychologique individuel mais l'événement du deuil en tant que tel,

³⁶⁰ Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 250.

le témoignage d'une fidélité à la perte d'un être aimé : « *I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy* ». Le verbe au passé de la première phrase du texte laisse croire ici que le deuil aurait déjà été fait, qu'il s'agit d'une prise de parole après l'acte accompli. Mais le deuil n'a rien de chronologique, il ne suit pas l'ordre d'une succession linéaire; il contracte une temporalité essentiellement hétérogène dont la fin reste imprévisible, voire constamment différée. Cependant, inscrire le deuil à travers une histoire, le raconter au passé, permet d'en projeter le déploiement, d'en imaginer la réalisation.

Une élégie s'adresse-t-elle aux morts ou aux vivants? Est-ce une manière de constater qu'on ne peut rien faire face à la mort d'un être proche, qu'on ne peut pas combler le vide qu'elle crée? Un moyen de la suppléer ou bien de montrer qu'il n'y a rien à dire de plus? S'agit-il de négocier l'héritage du défunt et prolonger ainsi la vie d'un être aimé en encensant ses actions, ses accomplissements, ses contributions au monde?

L'élégie est une construction poétique explorant l'ambivalence de la relation amoureuse à travers la constitution d'un sujet lyrique qu'une situation concrète de vulnérabilité vient dramatiser. « La perte de l'objet d'amour, rappelle Freud, est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations amoureuses³⁶¹ ». Cette forme de chant endeuillé en est l'actualisation. Lorsque l'élégie rend compte d'une expérience de la mort d'autrui, c'est un art de la lamentation dont les paroles conjurent l'absence d'une personne pour consigner sa mort dans l'histoire. Rien de plus, un rien de plus. Lorsque l'effet de cette absence se fait sentir, surgit un vide à contenir, à cerner et à chérir pour s'accoutumer à la situation de manque et l'état d'impuissance qu'elle occasionne. Un tombeau aménage ce

³⁶¹ Freud, « Deuil et mélancolie », p. 158.

vide et permet, ultimement, de consigner une histoire en restes, de disposer les traces d'une présence dans le monde qui n'est plus. Un livre peut devenir un tombeau, un lieu commun où recueillir ces traces et se recueillir face à ce recueillement. *Nox* est la construction d'un tel tombeau, une crypte où gisent les traces mnésiques d'un être disparu.

Pour faire le deuil du frère, Carson écrit mais constate d'emblée les écueils d'un tel travail d'écriture, une défaillance du langage que l'écriture rend vive : « *No matter how I try to evoke the stary lad he was, it remains a plain, odd history* ». La mort déconcerte puisqu'elle fait naître un rapport étrange avec ce qui jadis était familier, cette étrangeté fait du deuil l'épreuve d'une extériorité inassimilable puisque échappant à toute saisie intelligible. L'évocation d'un disparu, toujours partielle et douloureusement insuffisante, est confrontée à l'écart entre la plénitude d'une présence désirée et la forme dépouillée sous laquelle elle apparaît. Le mot « *odd* » dit beaucoup de ce que réalise l'élégie, de l'invocation poétique qu'elle performe, à l'oral ou à l'écrit, sous la forme d'une oraison funèbre ou d'un épitaphe. Malgré les signes précurseurs, la mort est toujours l'événement d'un moment exceptionnel (*an odd moment*), elle rend une relation dépareillée (*an odd pair*) et force à s'accommoder du de l'entretien insolite d'une relation désormais fondée sur l'absence. La tâche du deuil consiste donc à appréhender l'irréalité d'une relation différée, à affirmer l'absence d'un lien vivant par une construction mémorielle dont la vivacité aura toujours quelque chose d'étrange. « *There is nothing more to be expanded on that, we think, he's Dead. Love cannot add to it. [...] so I began to think about history* ». Dans *Nox*, cette élégie atypique composée par Carson, la finalité de la mort que les mots ne pourront révoquer confronte à la nature même de ce qu'une histoire peine à dire, refoule, réclame.

Il y a une affinité ontologique entre l'histoire et l'épique. Ces deux productions littéraires accomplissent une action commune : s'enquérir. L'historienne s'enquiert pour connaître les détails d'un événement passé, elle recherche des renseignements auprès de témoins ou dans l'étude d'artefacts. À force de s'enquérir on recueille des données. Mais l'enquête implique également une responsabilité : la configuration de ces données, leur mise en discours. La prise en charge de cette responsabilité est au cœur de l'enquête historique et de l'invocation épique, c'est l'expérience de la distance et du délai séparant l'attention rétrospective de ce vers quoi elle est portée. « *It is when you are asking about something that you realize you yourself have survived it, and so you must carry it, or fashion it into a thing that carries itself* ». S'enquérir d'un événement traumatique provoque une réalisation qui est tout aussi bien une question : comment transporter ce qui reste de cela qui anime ma quête mais dont je ressens intensément le manque ? On dit que le témoignage oculaire d'un événement ou d'un artefact est une des principales sources directes de la connaissance historique. Or si cet « autopsie » (l'acte de voir de ses propres yeux) n'effectue pas le deuil d'un être aimé, elle peut néanmoins aider à composer un discours endeuillé afin de tirer au clair, expliciter, ce à quoi il faut survivre.

L'épreuve du deuil, comme celle de la discipline historique, consiste à outrepasser le mutisme d'un fait irrécusable : la mort d'un proche et l'événement passé. « *I am looking a long time into the muteness of my brother* », écrit Carson. *Nox* se construit par l'exercice d'une attention aux traces muettes de son frère, aux artefacts textuels et visuels qui graduellement lui permettent d'évoquer sa perte à travers une écriture littéraire aussi concrète qu'indéchiffrable. La concrétisation de cette expérience prend la forme d'un collage au milieu duquel la traduction du poème 101 de Catulle agit comme forme structurante et figure d'une subjectivité impuissante inhérente au travail du deuil : « *talk (why?) with mute ash* », écrit Carson pour rendre

« *mutam nequiquam alloquerer cinerem* ». La tâche de traduire permet de confronter une telle question en suspension puisque son opération même semble la supposer. La diction latine, réécrite en anglais, reste muette. À l'instar du deuil, le transfert langagier inscrit l'impossibilité de satisfaire la correspondance qu'il semble exiger. Le deuil se fait et se défait au gré de la résurgence du spectre de l'être aimé tandis qu'un poème ne cesse d'être réécrit à mesure qu'il appelle une traduction, d'une langue à l'autre, d'une époque à l'autre. On retrouve dans *Nox* une remarque à propos de cet abandon :

I never arrived at the translation I would have liked to do of the poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. I prowl him. He does not end. [...] Prowling the meanings of a word, prowling the history of a person, no use expecting a flood of light. Human words have no main switch. But all those little kidnaps in the dark. And then the luminous, big, shivering, discarded, unrepentant, barking web of them that hangs in your mind when you turn back to the page you were trying to translate.

L'ouvrage est constitué d'interruptions, c'est une série d'interrupteurs [*light switch*] créant de petites incandescences pour orienter la pensée dans l'absence d'un signifiant transcendantal : « Human words have no main switch ». Rien n'est plus palpable, semble-t-il, lors d'un deuil.

Dans son article sur le deuil – en fait, davantage sur la mélancolie que le deuil – Freud le définit comme « affect normal » de l'être humain, une réaction psychique généralement associée à la perte d'une personne aimée. Il s'agit d'un processus à travers lequel se manifeste un « état d'âme douloureux », état d'âme par ailleurs non pathologique qui sera « surmonté après un certain laps de temps ». Freud suggère donc qu'il y a une fin au deuil, qu'il s'achève par une libération des attaches libidinales à l'objet aimé. Cette libération passe par un travail [*Trauerarbeit*] consistant à libérer la « libido des liens » maintenant intact le rapport à l'objet perdu, à trouver un moyen de renoncer à l'amour ou au désir de l'objet lorsque l'objet a

disparu. On peut résumer ce travail par le terme de « détachement » [*Lösung*], une opération qui dans le discours psychanalytique désigne la redistribution du flux libidinal – l'énergie psychosomatique du désir – vers autre chose afin de survivre au trouble provoqué par la perte. En somme, selon Freud, le deuil peut être accompli s'il y a retrait efficace de la libido orientée vers le défunt par son déplacement vers un nouvel objet (Freud 148 et 168)³⁶².

Cependant, cette description clinique se méprend sur le procédé de détachement en le réduisant à une forme de rupture susceptible de mener le deuil à terme. Comme l'a suggéré Jean Laplanche, au lieu de voir le deuil comme un détachement, une « rupture libératrice », il faudrait davantage comprendre la « *Lösung* » et le verbe « *lösen* » dans l'optique d'un geste analytique de dissolution des liens *et* de leur réagencement (Laplanche 330; Lévesque 37-42)³⁶³. On ne s'arrache pas d'une relation amoureuse afin de s'en sortir indemne, on ne coupe pas le lien fraternel. On redonne plutôt à l'attachement une consistance affective et imaginaire sur le fond d'un détachement originaire, ce que Laplanche nomme « l'à-traduire fondamental » ou bien « l'intraduisible » (331). Donc contrairement à ce qu'en dit Freud, la perte d'un être cher n'exige pas tout simplement la réalisation d'une rupture, elle doit mener à « un travail de remise en ordre de mon existence, à une nouvelle vision qui tienne compte de l'absence de l'être aimé, mais aussi intègre son souvenir » (330). Pour penser cette activité dynamique, Laplanche utilise la figure heuristique de la traduction dans la mesure où traduire suit également ce type démarche analytique : elle décompose les éléments figuratifs, sémantiques et syntaxiques des signifiants langagiers afin de les recomposer dans une autre texture

³⁶² Freud, « Deuil et mélancolie », pp. 148 et 168.

³⁶³ Jean Laplanche, « Temporalité et traduction », dans *Le primat de l'autre en psychanalyse. Travaux*, Paris, Flammarion, 1997, p. 330. Pour un développement intéressant de la question : Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire*, pp. 37-42.

idiomatique. Dans l'expérience de la perte et du deuil se déploie de manière exemplaire le mouvement de temporalisation entre le présent, le passé et le futur, une dynamique de « détraduction-retraduction ». *Nox* met justement en œuvre cette dynamique qui, selon Laplanche, serait constitutive de l'être humain.

On peut voir dans le dispositif d'écriture de Carson la mise en œuvre d'un processus analytique caractérisé par la dynamique entre décomposition et recomposition, dissolution et résolution, comprise dans cette interprétation du verbe allemand *lösen*. Premièrement, la forme générale de *Nox* a une structure ouverte au sein de laquelle interagissent des écrits fragmentaires – de longueur variable et dotés d'une certaine plasticité graphique – juxtaposés d'éléments visuels de médiums différents et de dimensions variables. L'esthétique rappelle la pratique du collage des avant-gardes historiques et, plus modestement, la pratique populaire du *scrapbooking*. Deuxièmement, du début à la fin du livre, le poème de Catulle est traduit mot par mot, réduit à ses éléments lexicaux de base. À chacun des mots du poème correspond une entrée « fictive » d'un dictionnaire bilingue latin-anglais. Cette entrée est composée d'une série de significations possibles du mot qui construisent une configuration sémantique singulière, un véritable champ lexical à brouter. Finalement, il y a, intercalés entre les différents réseaux de signifiants, des morceaux de texte numérotés dans un ordre en apparence logique. Ces notes forment une séquence de méditations menées à partir de citations, d'anecdotes et d'images lyriques. Le sujet du deuil se tissent ainsi dans l'entrelacs de ces éléments, par détraduction et retraduction; une analyse potentiellement infinie.

On retrouve dans *Nox* une économie de signes verbaux et non verbaux, ces matériaux de l'inconscient, qui extériorisent le « processus intrapsychique » du deuil (Laplanche et

Pontalis 504). La conjonction logique entre les matériaux reproduits étant inexistante, la disposition fragmentaire fait advenir un mouvement de figuration par lequel travaille le deuil et d'où émerge une « conscience d'être faillible et provisoire³⁶⁴ », cette disposition spirituelle qu'Adorno associait à la forme de l'essai (Adorno 21). Ce que sous-entend, une fois de plus, la traduction programmatique du poème de Catulle. La mémoire du frère resurgit, morcelée, au gré de la traduction de Catulle et l'événement d'un « tiers pictural³⁶⁵ » entre le textuel et le visuel (Louvel 259). Cette élégie se déroule littéralement selon un principe d'éparpillement et une rhétorique agrégative, chaque bribe faisant des liens, précaires et imaginaires, avec l'être perdu. Dans la création de ce livre-tombeau, le « détachement » s'opère plutôt comme le déroulement temporel d'une voix endeuillée incorporant le souvenir de l'être aimé, déroulement non pas sans rappeler le *volumen*, c'est-à-dire, le support archaïque de l'élégie catullienne.

Volumen redux

Dans la langue courante, le deuil est quelque chose qui se porte. On porte le deuil en soi, d'où la douleur ressentie intérieurement. On porte également le deuil par des signes extérieurs souvent consacrés par l'usage et les coutumes : on porte le deuil comme on porte un vêtement noir. Ainsi, il y a différents moyens de vivre et de survivre à l'affliction que l'on

³⁶⁴ Adorno, « L'essai comme forme », p. 21.

³⁶⁵ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010, p. 259. Louvel décrit la dynamique vivante entre ces deux régimes de représentation en des termes pouvant servir à mieux définir les modalités du travail d'extériorisation du deuil par différents médiums. Le tiers pictural est un « mouvement, énergie qui entraîne une perturbation, un surplus de sens et d'affect, une rêverie qui danse entre les deux [le textuel et le visuel]. Ni l'un ni l'autre, il est l'un et l'autre en tours et retours de l'image. Il s'agit vraiment d'une modalité qui est de l'ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l'expérience ressentie, de l'événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une performance » (p. 260). Performance du deuil.

éprouve lors de la mort d'un être cher, cette épreuve exige un support afin qu'il puisse se dérouler. L'écriture extériorise le deuil tandis que le livre recueille cette inscription dans un volume matériel permettant de créer une distance, sans pour autant l'abolir, avec ce qui est disparu. Ce volume rend l'absence sensible, il retient en retrait des traces physiques et imaginaires de la personne aimée.

Outre les composantes traduites du poème de Catulle, *Nox* rassemble une collection d'inscriptions écrites, picturales et photographiques – parfois reproduites et retravaillées selon différentes techniques de découpage, d'estompage, d'effacement, d'assemblage, de pliage, etc. – dont la disposition dans l'espace physique de la page invite l'association libre et une multiplicité de rapports intensifs. Entre documents d'archives familiales (lettres manuscrites et photographies), citations d'auteurs classiques, haïku, anecdotes, fragments lyriques, dessins, signes graphiques, et blancs de page, une « expansion totale de la lettre³⁶⁶ » (Mallarmé 254). Carson renouvelle l'attention à la plasticité du livre de manière conserver, à l'image d'une crypte, la présence cachée qui s'y dépose. Dans la tradition de Mallarmé, le livre devient un support spirituel et non un instrument de communication. Cependant, la portée de *Nox* ne se limite pas à la restitution du sacré par la poésie, ce livre a une dimension thérapeutique indéniable.

Ce livre-objet, dans sa matérialité et sa plasticité, constitue le tombeau du frère, une crypte littéraire offrant un moyen de supporter la tâche du deuil mais également d'attester que « Michael » – le frère – était digne d'être pleuré. C'est-à-dire, il témoigne de la signifiante culturelle du deuil. La tonalité lyrique donne une texture sensible à l'enquête sur le sens de

³⁶⁶ Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 254.

cette expérience humaine. En cela *Nox* inscrit une pensée littéraire du deuil, il témoigne d'une certaine « conscience lyrique » qui aurait été en germe dans les *libellus* de Catulle (Miller 304-307)³⁶⁷. Le récit morcelé à la première personne et l'incorporation analytique d'une expérience vécue déploie une subjectivité poétique à la fois autoréflexive et anachronique. Cette pensée littéraire, indissociable de la fabrication plastique du livre, prend forme « à tâtons, bronchant, chancelant et choppant³⁶⁸ » – *groping*, dans les mots de Carson – en étant constamment réfractée par la traduction (Montaigne 184). C'est un essai littéraire du deuil puisqu'il réfléchit aux modalités de son énonciation, une réflexion menée sous la conduite de la tâche de traduire.

Contrairement à la tradition lyrique à laquelle l'histoire littéraire associe Catulle, la poésie élégiaque de ce dernier n'était pas composée pour le chant ni accompagnée d'un instrument musical ni strictement destinée à la déclamation. Elle aurait été écrite pour être lue et relue, c'est-à-dire indissociable d'un support de diffusion particulier et de la pratique de lecture qu'il rend possible : « *Catullus [...] wrote volumes of poetry that were meant to be read as books and that chronicled – nay, embodied and created – the experience of their first-person speaker* » (Miller 402). Le support matériel du livre, au 1^{er} siècle av. J.-C., se nomme *volumen* (de *volvere* : rouler, dérouler), un morceau de papyrus enroulé autour d'un bâton (l'ombilic) que l'on devait dérouler comme l'on ferait avec une bobine de film. On écrivait à la main sur la bande de matière souple, perpendiculairement à l'axe du rouleau. Un autre poème de Catulle y fait directement allusion : « À qui dédier, tout neuf, ce joli petit livre, qu'une sèche pierre ponce a

³⁶⁷ Paul Allen Miller, « Catullus and Roman Love Elegy », dans Marilyn B. Skinner (dir.), *A Companion to Catullus*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 399-407.

³⁶⁸ Michel de Montaigne, *Les Essais*, t. 1 [XXVI], Paris, Gallimard, 1965, p. 184.

récemment poli ?³⁶⁹ » (Catulle 3). La conscience lyrique de Catulle provient en partie des renvois et des digressions qui, d'un poème à l'autre, initient de multiples trames et recoupements référentiels entre les divers textes du *libellum*. À la mise en page et la confection du support correspondait donc une manière de lire déterminée par la « mécanique du *volumen* »; l'acte de dérouler et d'enrouler impliquait un défilement des diverses parties du texte, une opération permettant au lecteur d'avoir simultanément plusieurs colonnes sous les yeux (Jacob 995-996)³⁷⁰. Par ailleurs, ce support, fragile et peu maniable, exigeait une lecture attentionnée et patiente, une pratique indissociable de la précarité de ce format qui traversera l'Antiquité classique jusqu'à l'adoption graduelle du *codex*. La conscience lyrique du deuil dans l'œuvre de Carson s'appuie également sur la fabrication du livre dont elle explore les possibilités matérielles par une reprise du modèle du *volumen* tout en l'altérant. Le dépliage se substitue au déroulement, à travers cette adaptation du support archaïque la plasticité de *Nox* contribue à l'historicité de l'épigramme de Carson.

Je soulignais, précédemment, l'usage anachronique du poème de Catulle pour déclencher le déploiement de la subjectivité endeuillée. Cet anachronisme se décline de deux manières dans *Nox*. Premièrement, c'est le temporalité du travail du deuil qui, extériorisé, se fait et se défait sur un plan non linéaire; le temps se plie et se déplie d'une page à l'autre selon la pratique de lecture et le maniement de l'objet. La structure en accordéon du livre – ou *leporretto* – incarne matériellement l'anachronie, c'est-à-dire le pli du temps dotant le deuil d'une certaine durée. Grâce à la technique de pliage employée dans sa conception, le livre peut se tenir à la verticale sans que cette verticalité ne soit déterminée par un ordre de déploiement

³⁶⁹ [Cui dono lepidum novum libellum / Arida modo pumice expolitur ?] Catulle, *Poésies*, p. 3.

³⁷⁰ Christian Jacob, « *Volumen* », dans Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Promodis, 2004, pp. 995-996.

nécessaire auquel la lecture serait contrainte. Ainsi, la lectrice peut explorer et enquêter l'histoire du frère, à son rythme, dans toute la contingence des feuillets déployés. La remémoration de l'être disparu se concrétise par un dispositif mémoriel dynamique et muable, constamment à réanimer. Deuxièmement, la production contemporaine de ce livre-objet a quelque chose d'anachronique en cela que sa modernité relève de son archaïsme : le renouvellement de la forme esthétique du livre tient à une fidélité à la conscience élégiaque émergeant du rapport entre l'épigramme catullien, son support matériel et le deuil. De plus, cette reprise sophistiquée du *volumen* et sa diffusion à grand tirage dépendent paradoxalement de techniques de reproduction à la fine pointe de la technologie du livre. Dans la conception et la fabrication de *Nox*, il y a une proximité distante avec l'origine de l'élegie et c'est par cet anachronisme que se déploie sa contemporanéité. Or cette contemporanéité de l'œuvre soulève une autre question que j'aimerais adresser en dernier lieu pour revenir au caractère paradigmatique de la disposition endeuillée dans l'imaginaire séculier actuel : pourquoi Carson publie-t-elle son « journal de deuil » ?

Le livre-objet concrétise matériellement le travail personnel du deuil mais sa publication dote cet objet culturel d'une dimension politique. Dans le transfert de l'œuvre de ce travail, de l'espace intime d'une écriture de soi à l'espace public de sa réception, l'artefact littéraire acquiert une certaine réalité qu'elle n'avait pas en tant que réceptacle matériel d'une expérience individuelle. En exposant sa propre vulnérabilité, Carson n'articule-t-elle pas une vulnérabilité commune face à la mort, une responsabilité primordiale dans l'expérience de la perte ? La mise en scène de la finitude humaine, explicite dans la tâche de traduire Catulle, n'évoque-t-elle pas une forme de dépossession relationnelle en marge d'institutions politiques

normatives et de solidarités identitaires ? Après tout, ce n'est pas un *scrapbook* dans le fond d'un tiroir.

Deuil public

Un des livres contemporains les plus connus de la littérature du deuil est la série de notes rédigées par Roland Barthes sur une période d'un peu moins de deux ans après la mort de sa mère. Ces fiches remplissent la même fonction que le livre de Carson, dans le deux cas l'écriture permet de vivre le deuil en aménageant un espace extérieur à soi, comme en atteste la fiche que rédige Barthes le 31 mai 1978 :

Ce n'est pas de solitude que j'ai besoin, c'est d'anonymat (de travail).

Je transforme « Travail » au sens analytique (Travail du Deuil, du Rêve) en « Travail » réel – d'écriture.

car :

le « Travail » par lequel (dit-on) on sort des grandes crises (amour, deuil) ne doit pas être liquidé hâtivement; pour moi il n'est *accompli* que dans et par l'écriture (Barthes 143)³⁷¹.

Cependant, cet espace extérieur reste privé, la demeure intime d'un récit tronqué de soi, l'effusion d'une émotion immaîtrisable. Si ces fiches s'inscrivaient dans un projet de livre à venir, ce n'est qu'à titre posthume qu'elles seront rassemblées, éditées et publiées comme *Journal de deuil*. Contrairement à Catulle et Carson, Barthes n'a pas transféré dans le domaine public l'expérience intensive du deuil de sa mère. On peut bien évidemment soutenir que le

³⁷¹ Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009, p. 143.

dépôt de ses archives personnelles constitue un tel transfert mais force est de constater que cet ouvrage posthume n'a rien d'un écrit public du deuil tel qu'il se manifeste dans *Nox*, par exemple, et que l'on retrouve davantage des résonnances de la douleur, du « chagrin » dont parle constamment Barthes, dans ses écrits très personnels tel que la *Chambre claire*³⁷². Peut-être ce dernier aurait-il été plus sensible à la question suivante : de quel droit publier sa vie privée ?

Catulle prenait la parole en public. Sa poésie lyrique, destinée à autrui, prenait la forme d'une adresse concernant les affaires publiques de Rome. Aussi intime et personnel le sujet du poème 101 soit-il, il remplit une fonction civique en faisant de la souffrance du deuil quelque chose digne d'une reconnaissance publique. L'élégie composée pour pleurer la mémoire de son frère dépasse l'intérêt thérapeutique ou la fonction rituelle qu'elle peut avoir pour son auteur, elle soutient, en tant que création poétique, une parole concernant le monde entre les êtres humains. L'écriture prend ainsi à témoin la collectivité pour dire que le deuil, et la vulnérabilité qu'il expose, fait paraître ce que c'est qu'être humain dans un langage chargé d'émotion dont la signification demeure incommunicable dans un discours rationnel : la peine, la colère, le désespoir, etc. La division entre le privé (la souffrance personnelle) et le public (la vulnérabilité commune) se dissout momentanément autour du partage d'un écrit passionné, composé de manière à paraître en public. En ce sens, le poète antique s'arroge le droit de publier sa vie privée pour parler de la souffrance et de la mort humaine, de ce chagrin qui le

³⁷² Notons l'effet d'affect qu'on retrouve dans les pages consacrées sa mère, ces beaux passages autour de la « Photo du Jardin d'Hiver. Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Seuil/Gallimard, 1989, pp. 105-128.

rend étranger à lui-même et par le fait même expose un lien social affectif, non rationnel, instigué par une dépossession de soi (Veyne 277-291)³⁷³.

Hannah Arendt définit le domaine public en le distinguant du domaine privé, il désigne un espace où apparaît quelque chose de commun. Il s'agit d'un lieu de manifestation du commun, où se constitue une réalité partagée, un monde tissé de valeurs, d'œuvres et de représentations imaginaires. Le mot « public »

signifie d'abord que tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, jouit de la plus grande publicité possible. Pour nous l'apparence – ce qui est vu et entendu par autrui comme par nous-mêmes – constitue la réalité. Comparées à la réalité que confèrent la vue et l'ouïe, les plus grandes de la vie intime – les passions, les pensées, les plaisirs de sens – mènent une vague existence d'ombres tant qu'elles ne sont pas transformées (arrachées au privé, désindividualisées pour ainsi dire) en objets dignes de paraître en public (Arendt 89-90)³⁷⁴.

Tel que mentionné plutôt, la publication de *Nox* – son déplacement dans l'espace public – a exigé la médiation d'un tiers (la maison d'édition) et de technologies de reproduction numérique. Cette transaction rend l'événement de la mort d'un frère une chose digne de paraître en public. Cette œuvre ne fait aucunement usage des nouveaux médias pour développer des stratégies textuelles inédites, la production poétique de Carson n'a rien d'une expérimentation formelle assistée par ordinateur et logiciels. Elle fait appel aux nouvelles modalités techniques de reprographie afin de construire un fac-similé de l'ouvrage intime de son travail de deuil et ainsi le rendre visible et lisible à un vaste public de lecteurs. C'est dans la reproduction technique de l'artefact issu de son travail analytique que *Nox* vient à exister

³⁷³ Paul Veyne, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 2003, pp. 277-291.

³⁷⁴ Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, coll. « Pocket », pp. 89-90.

comme artefact mondain, ce procédé de fabrication donne une différente réalité à ce fait littéraire, il le dote d'une durabilité. La production littéraire de Carson contribue, en tant qu'objet « public », au vivre ensemble en participant au monde et ainsi met en scène pour la pensée l'humanité d'un être vivant :

En second lieu, le « public » désigne le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement. [...] Il [le monde] est lié aux productions humaines, aux objets fabriqués de main d'homme, ainsi qu'aux relations qui existent entre les habitants de ce monde fait par l'homme. (92)

L'écrit de deuil est désindividualisé à travers la reproduction et la diffusion de *Nox*. En dotant cette œuvre d'une certaine durabilité et accessibilité, Carson fait monde, elle produit un objet exemplaire de notre mondanité – notre appartenance à une structure de sens profane – puisqu'il figure « ce qui relie et sépare en même temps les hommes » (92). Donc, d'un côté, le deuil désindividualise sous la pression de la communauté organique du lien de sang, il arrache le sujet à son autonomie en rappelant à une responsabilité que l'émotion fait retentir; d'un autre côté, une fois livré au public, l'écrit de cette voix endeuillée est soustrait au drame intime de la sphère privée sous la forme d'une œuvre destinée à un usage commun. *Nox* n'adresse pas simplement la réalité de la mort d'un être particulier, l'histoire à faire et à refaire de liens familiaux et amoureux du frère (avec sa sœur, sa mère et sa compagne). Ce livre adresse plus généralement la question de la fragilité de la vie humaine, ce que Butler appelle « *precarious life* », en prêtant une attention à la puissance du deuil à rendre sensible et sensée ce qui relie et sépare des êtres vivants.

La littérature, et plus spécifiquement la poésie, porte cette puissance de faire de la souffrance et de la perte humaine une réalité commune, à la fois complexe et irrévocable. La

poétique du deuil n'a rien d'un manifeste politique mais elle cultive une disposition affective sans laquelle les normes de conduites instituées risquent de rester lettres mortes. Elle retourne vers une figure de l'humain caractérisée par sa fragilité et sa capacité limitée de donner un sens aux expériences catastrophiques de sa réalité historique. « *[G]rief, écrit Butler, contains the possibility of apprehending a mode of dispossession that is fundamental to who I am*³⁷⁵ » (Butler 28). L'inscription littéraire offre un moyen d'appréhender ce mode de dépossession, notamment dans un essai lyrique tel que *Nox*.

« *I am looking a long time into the muteness of my brother. It resists me. He refuses to be 'cooked' (a modern historian might say) in my transactional order* ». Le littéraire aménage un espace pour exposer le fait de ce mutisme. Carson procède dans l'écart entre les langues et entre les médiums pour créer cet espace, pour penser la vulnérabilité indissociable de ce mutisme constitutif d'une appartenance commune mais inessentielle, d'un monde qui relie et sépare en même temps. « *Note that the word 'mute' (from Latin mutus and Greek μῦειν) is regarded by linguists as an onomatopoeic formation referring not to silence but to a certain fundamental opacity of human being, which likes to show the truth by allowing it to be seen hiding* ». L'expérience douloureuse du deuil, transposée dans l'espace public par l'essai poétique d'une traduction, donne à voir et à ressentir le fait d'être humain lorsque le discours manque pour pleurer un mort; lorsque la mort demeure opaque. Dire la factualité du mutisme appelle une attention renouvelée à la faillibilité du langage et à la précarité de la vie en ouvrant un milieu profane où réinvestir les questions qui nous relient et nous séparent. L'opacité fondamentale de l'être humain, dont l'un des traits serait la capacité de pleurer un être disparu, renvoie à ma disposition affective face à autrui et au monde, à un

³⁷⁵ Butler, *Precarious Life*, p. 28

mode de dépossession qui projette, au milieu du monde séculier, une forme d'hétéronomie profane.

ave atque vale

Catulle 101 se termine sur une formule rituelle que l'on prononce à la fin des offices funèbres ou que l'on inscrit sur une pierre tombale : *ave atque vale*. C'est une manière de s'adresser intimement au mort et le signe d'une convention sociale romaine, une marque de respect et un geste d'abandon. Carson traduit cette formule en choisissant la répétition et de laisser muette la distinction latine entre *ave* et *vale* : « *farewell and farewell* ». D'autres traducteurs ont également opté pour la répétition mais préféré le mot *good-bye* (Howe 276)³⁷⁶. Or, cela manque l'ambiguïté du mot *ave* qui signifie à la fois *hail* et *farewell*, la performance scrupuleuse de la pratique du rite traditionnel et l'incertitude face l'inconnu de la mort, une croyance partagée et un scepticisme réaliste. On peut rendre cette tension ironique par *à-dieu et adieu*.

Cette ambiguïté caractérise également la posture qu'il faudrait cultiver aujourd'hui dans les études humanistes pour véhiculer une pensée cherchant à redonner un sens à l'être humain lorsque l'exercice de la violence, à l'échelle locale et globale, tend toujours plus explicitement à anesthésier, marginaliser ou ignorer les démarches d'une attention scrupuleuse au monde. La pensée développe une telle attention, notamment par une poétique de la traduction dont Carson offre un exemple lumineux.

³⁷⁶ Richard Phillip Howe, « The Terce Muse of Catullus 101 », *Classical Philology*, 69(4), p. 276. Howe précise : « The use of 'good-bye and good-bye' here would be too formulaic, not for what Catullus, the brother, must do, but for Catullus, the poet, must write ».

Si un humanisme littéraire peut avoir une quelconque pertinence en ce moment, il ne peut que prendre la forme paradoxale de l'*eleos*, d'une attitude attentionnée face à l'être humain où l'élégie se confond avec l'éloge. Peut-être est-ce dans cette perspective qu'il faut relire Adorno qui, commentant notamment l'opacité de la poésie mallarméenne, cette autre écriture informée par le trafic génésique des idiomes, affirmait que le caractère inhumain de l'art serait justement le plus adapté à la réalité des êtres humains : « L'art devient humain lorsqu'il dénonce le service. Son inhumanité est incompatible avec toute idéologie du service rendu aux hommes. Il reste fidèle à eux uniquement par son inhumanité à leur égard³⁷⁷ » (Adorno 274). L'écriture en traduction ou bien l'usage du concept de traduction pointe vers une telle tâche inhumaine, tragiquement ambiguë, de constamment refigurer l'être humain. La conclusion de *Precarious Life* jette les bases de cette nouvelle perspective « humaniste » où l'acte de porter attention à la précarité de la vie, exemplifiée par la disposition endeuillée, correspond à la tâche plus vaste des humanités. Celle-ci consisterait justement à redonner un sens à la figure de l'humain à partir d'un imaginaire séculier par une production du savoir convoquant sa fragilité et sa faillibilité, ces dispositions affective et épistémologique que l'on rencontre dans la confrontation de ce qui excède l'intelligibilité du discours rationnel. L'investigation du devenir humain doit revenir à l'aspect inhumain en nous que nous ne maîtrisons pas, à cette dépendance radicale confrontant l'être humain à sa capacité de faire sens, de faire monde :

If the humanities has a future as cultural criticism, and cultural criticism has a task at the present moment, it is no doubt to return us to the human where we do not expect to find it, in its frailty and at the limits of its capacity to make sense. We would have to interrogate the emergence and vanishing of the

³⁷⁷ Adorno, *Théorie esthétique*, p. 274.

*human at the limits of what we can know, what we can hear, what we can see, what we can sense*³⁷⁸
(Butler 151).

En ce sens, proclamer « la mort de l'homme », aussi nécessaire cette vigilance critique soit-elle pour étayer la contingence des constructions discursives lui donnant une consistance épistémique à un moment donné, ne saurait, aujourd'hui, se dire autrement : *Ave atque vale*. C'est un leitmotiv silencieux d'une traduction poétique dont la tâche serait de trouver, malgré tout, une manière sensible et sensée d'être humain. En ce sens, la tâche assumée par Carson, dans l'épreuve d'abandon et de reconnaissance d'un lien affectif, est la trace d'une transcendance séculière dans le cadre immanent de notre modernité tardive.

³⁷⁸ Butler, *Prekarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, p. 151.

– CONCLUSION –

À l'origine de cette thèse, un constat : la traduction est devenue un objet de savoir dans la modernité tardive, un paradigme interprétatif dans l'étude des fluctuations linguistiques et des transferts culturels dans un contexte planétaire où la catégorie de nation est désormais vétuste sinon insuffisante. On évoque l'imaginaire de la traduction pour préserver et faire la promotion de la diversité des expressions culturelles du patrimoine mondial de l'humanité (dans la vulgate de l'UNESCO), pour étudier la mobilité de l'identité éphémère et variable, pour penser les phénomènes de métissage, d'hybridité, de créolité, etc. Non seulement ses nombreux domaines d'application technique et les enjeux sociopolitiques qu'il convoque ont-ils entraîné la formation d'une discipline à part entière au sein des humanités, la généralité du concept de traduction sert également de modèle herméneutique entre différentes formes de production du savoir pour analyser la reconfiguration de valeurs, de croyances et de représentations dans l'environnement médiatique de notre présent global. Autant de résurgences de Babel, de l'espoir au fondement de sa construction et de sa réalisation progressive qui en sape l'achèvement.

Ce travail doctoral a voulu montrer comment la fascination qu'exerce encore aujourd'hui la figure de la traduction, au-delà de sa fonction pratique, tient à la manière dont l'imaginaire de ce problème langagier véhicule une expérience de l'incommensurable en creux de l'universalité qu'elle promet. J'ai étudié comment différentes inscriptions poétiques initient

cette expérience en portant une attention particulière à la relation qu'elle constitue : une dépendance fondamentale à d'autres artefacts littéraires afin de mieux engager librement une pensée de son propre temps, une pensée indissociable d'une responsabilité à la fois actuelle et anachronique. Ou plutôt, une pensée actuelle en vertu de l'anachronisme qu'elle déploie. La traduction a donc été approchée en tant que figure de pensée, procédé d'inscription poétique et subjectivité éthique qui problématise notre rapport à l'histoire.

En revenant à l'arrière-fond littéraire du problème de la traduction, j'ai voulu tirer au clair pourquoi il s'imposait à nous pour penser la condition humaine à une époque où l'humanisme semble plus que jamais contesté après l'expérience vive de la catastrophe, après que nous ayons appris à vivre au temps de la catastrophe, une modernité tardive dont la structure temporelle façonne une *culture de l'après*. Ce retour a été l'occasion de montrer que traduire, avant d'être un transfert entre des langues institutionnalisées (dites naturelles ou nationales), avant de faire l'objet d'une communication interculturelle visant à négocier les écarts et les manques inévitables entre les divers idiomes, avant d'être une opération ancillaire pouvant être déléguée à des logiciels informatiques supportant l'équivalence de significations identifiables, était une tâche primordiale qui confronte à sa propre dépossession. Traduire expose à ce qu'il y a d'inhumain en nous pour recréer des liens affectifs, politiques, cognitifs inédits. C'est déployer une diachronicité pour créer une distance productive avec le réel et actualiser dans cette dislocation temporelle une puissance d'agir envers autrui à partir des expériences du passé dont nous nous relevons. Traduire permet de se rendre contemporain d'un événement dont la temporalité est paradoxale, inassimilable à l'accumulation de faits qui s'y réfèrent en portant la trace d'une origine constamment à réinscrire. Dans les artefacts étudiés, la traduction poétique aura permis, à travers le désir inassouissable qui anime sa

tâche, l'épreuve d'une expérience inimaginable, d'une souffrance, d'une vulnérabilité et d'une incompréhension dont le réel outrepassa l'imagination. Autrement dit, cette tâche expose à une manière d'être au seuil de quelque chose et de mettre en scène cette idée de seuil où la pensée se meut : se fait et se défait. La traduction figure le passage d'un seuil, entre la vie et la mort, l'avant et l'après, le sommeil et l'éveil, le divin et l'humain; entre deux époques, deux concepts, deux artefacts, etc.

Dans le cadre de cette recherche, cette figure s'est cristallisée autour de deux seuils principaux : le passage du religieux au profane et le passage vers un humanisme résiduel constamment à reconfigurer. Ainsi, le problème de la traduction a rendu manifeste par la configuration d'une série d'œuvres poétiques, théâtrales, picturales et cinématographiques un *ethos* typique de l'imaginaire séculier. Il mobilise une puissance d'agir dans la contingence d'un monde privé de fondements métaphysiques et d'autorité interprétative sous l'incidence d'une forme de dépendance fondamentale qui ne serait ni plus ni moins l'appartenance au langage et ses mutations dans le temps. L'hétéronomie, dépouillée de son carcan dogmatique (religieux ou idéologique), met à découvert une conscience critique. Traduire dramatise une transcendance en restes, qu'elle soit d'origine divine ou historique, et pour cette raison ce geste figure l'ambivalence radicale du phénomène de sécularisation. Il est une manière de se représenter l'incommensurable et de se rapporter aux événements du passé à partir desquels se font et se défont des liens au présent, à partir desquels ces êtres vivants, fabricants d'œuvres d'une durabilité incertaine, persistent à faire monde sous la réserve de sa désintégration inoubliable.

D'ores et déjà, ce geste poïétique modèle un rapport singulier à l'histoire toujours à défaire et à refaire pour être fidèle à son propre temps, à ce qui arrive, malgré nous, et force à s'abandonner. La tâche de traduire incarne ainsi un mode de relation indissociable d'une forme d'abandon, un abandon matérialisé différemment selon le médium et le contexte de sa mise en œuvre. C'est ce que la constellation de cette thèse a tenté de mettre en lumière. C'est en inscrivant du désordre dans l'histoire qu'on découvre les voies pour s'y insérer, par-delà la pression extérieure d'une autorité institutionnelle et l'intention d'une volonté autonome sous la conduite d'une intériorité rationnelle. La poïétique de la traduction a cette particularité de créer du désordre en établissant des liens inédits, sur le seuil entre l'ouverture à la différence et l'exercice d'une puissance d'agir, entre l'hétéronomie et l'autonomie. D'où sa valeur heuristique pour l'éducation et l'éthique, deux activités humaines cherchant, à l'intérieur comme à l'extérieur des institutions du savoir, à séjourner dans l'exil commun au sein du langage; un exil inhérent à notre appartenance au monde.

Anne Carson a joué un rôle d'interlocutrice privilégiée tout au long de ce travail. Au cours d'un entretien, elle faisait la remarque suivante à propos de l'enseignement, une remarque pouvant, il me semble, s'appliquer plus généralement à la manière dont elle exerce une attention aux textes classiques et modernes pour mener sa pratique d'écriture : « *Giving an answer closes a door, and in teaching you never want to do that. You want to stand in the doorway and make some interesting gestures so they'll come in, but you never want to push them in and slam the door. They won't learn anything there* ». Carson invite, tout comme Benjamin, à un art du seuil, à une pensée littéraire du passage. Cela se manifeste de façon exemplaire dans l'art de traduire, et plus spécifiquement celui d'un mode de figuration poétique attestant d'une fidélité exercée à travers la liberté retrouvée dans l'exil de sa propre langue : une attention scrupuleuse au présent.

George Simmel avait entrevu une telle conception de l'être humain défini à partir de sa puissance de séparer et de relier, cet art du seuil dont la porte serait la concrétisation architecturale : « Il est pour l'homme essentiel, au plus profond, de se donner lui-même des limites, mais librement, c'est-à-dire de telle sorte qu'il puisse de nouveau supprimer ces limites et se placer en dehors d'elles³⁷⁹ ». La tâche de traduire témoigne d'une hospitalité au seuil de la porte, une figure charnière, entre l'espace habité et tout ce qui lui est extérieur, en dehors. Ainsi, la séparation entre intérieur et extérieur est maintenue autant qu'elle est révoquée. La porte, écrit Simmel, « indique [...] une totale différence d'intention selon qu'on entre ou qu'on sort » (165). Elle marque la différence par le type de prestation qu'elle invite : « l'homme est tout autant être-frontière qui n'a pas de frontière » (168).

Je terminerai cette thèse, comme je l'ai commencée, en traduisant un court texte de Kafka. Une parabole cette fois, un petit drame d'ajournement qui théâtralise pour la pensée cet *ethos* dont j'ai essayé de tracer le profil :

Il a deux opposants : le premier le pousse par derrière, de l'origine. Le deuxième l'empêche d'avancer sur le chemin. Il est en conflit avec les deux. À vrai dire, le premier le soutient dans son combat avec le second car il veut le presser vers l'avant. De même, le second le soutient dans son combat avec le premier car il le repousse vers l'arrière. Mais cela n'est ainsi qu'en théorie. Car il n'y a pas seulement les deux opposants qui sont là : « il » en personne [*er selbst*] y est en outre, et qui connaît vraiment ses intentions ? En tout cas, son rêve c'est un jour, lors d'un instant de répit — cela demande une nuit d'une noirceur telle qu'il n'y en a jamais eu — de sortir par-delà la ligne de mêlée et d'être élevé, en vertu de son expérience de combat, en médiateur du conflit entre ses deux opposants³⁸⁰.

³⁷⁹ Georg Simmel, « Pont et porte » dans *La tragédie de la culture*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages poche, 1988, p. 164.

³⁸⁰ Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue, trad. Guy Fillion, Paris, Joseph K., 1994, p. 78 [je traduis] : « Er hat zwei Gegner : Der erste bedrängt ihn von hinten, vom Ursprung her. Der zweite verwehrt ihm den Weg nach vorn. Er kämpft mit beiden. Eigentlich unterstützt in der erste im Kampf mit dem Zweiten, denn er will ihn nach vorn drängen und ebenso unterstützt ihn der zweite im Kampf mit dem Ersten ; denn er triebt ihn doch zurück. So ist es aber nur theoretisch. Denn es sind ja nicht nur die zwei Gegner da, sondern Auch noch er selbst, und

Cette troisième personne du singulier agit au milieu d'un conflit, au seuil d'une réconciliation impossible si ce n'est que le temps d'un soulèvement, d'un rêve, d'un répit. Le temps d'un geste, d'une tâche informée par l'expérience des tensions auxquelles *il* s'est abandonné, *il* a assumé cette vulnérabilité face aux autres qui l'appuient et le bouleversent. Mais l'occasion point, *il* a un pressentiment qu'un instant de médiation arrive même si toute réconciliation est définitivement peine perdue, hors de question. Or la pression des opposants le garde en vie, étranger à ses propres intentions et animé de cette désorientation sensée. *Il* se meut ainsi d'un sens à l'autre dans une chorégraphie inimitable, infinie.

George Steiner soulignait la relation ambiguë au temps qu'inscrit la traduction, relation représentative à bien des égards de l'ambiguïté du mouvement de sécularisation caractéristique de notre modernité tardive :

la réalité de l'histoire sentie communément repose sur un acte infini, quoique très souvent inconscient, de traduction intérieure. Il n'est pas exagéré d'affirmer que nous possédons la civilisation parce que nous avons appris à traduire hors du temps [*to translate out of time*]?³⁸¹

Cet apprentissage ne relève-t-il pas de la régénération d'une attention à la déchéance des fondements imaginaires du savoir, qu'il s'agisse de Dieu ou de l'Homme ? Une attention qui force, par ailleurs, à renoncer à une « civilisation » humaniste, ethnocentrique et exclusive, reposant sur des artefacts à « posséder » et à transmettre indemnes ? N'est-il pas la tâche d'une

wer kennt eigentlich seine Absichten ? Immerhin ist es sein Traum, dass er einmal in einem unbewachten Augenblick — dazu gehört allerdings eine Nacht, so finster wie noch keine war — aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampfeserfahrung zum Richter über seine miteinander kämpfenden Gegner erhoben wird. »

³⁸¹ Steiner, *After Babel. Aspects of translation and Language*, p. 31 [je traduis].

poïétique à l'image de celle d'Anne Carson ? La tâche d'une pensée comparatiste que cette thèse a tenté d'assumer ?

– BIBLIOGRAPHIE –

- Adorno, T.W., « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- _____. *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
- Agamben, Giorgio, *Le temps qui reste*, trad. Judith Revel, Paris, 2000.
- _____. *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot-Rivages, 2003.
- _____. « Éloge de la profanation », dans *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.
- _____. *Homo sacer : pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 2008.
- _____. *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot-Rivages, 2012.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, New York, Verso, 1991.
- Apter, Emily, *Translation Zone : A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- _____. *Against World Literature. Politics of Untranslatability*, New York et Londres, Verso, 2012.
- Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- _____. *Between Past and Future*, New York, Penguin Books, 2006.
- Aristote, *Poétique*, trad. Brabara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- Asad, Talal, « The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology », dans James Clifford et Geroge E. Marcus (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986.
- Auerbach, Erich, « Dante poète du monde terrestre », dans *Écrits sur Dante*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 1999.
- Alain Badiou, « L'âge des poètes », dans Jacques Rancière (dir.), *La poétique des poètes : pourquoi les poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel, 1992.
- _____. *L'éthique : Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993.
- _____. *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005.
- Balibar, Étienne, *Saeculum : culture, religion, idéologie*, Paris, Galilée, 2012.
- Ballet, Florence, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003.
- Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Seuil/Gallimard, 1989.
- _____. *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009.

- Bathrick, David et Huyssen, Andreas, « Producing Revolution : Heiner Müller's Mauser as Learning Play », *New German Critique*, 8, printemps 1976.
- Bataille, Georges, « La notion de dépense », dans *La part maudite*, Paris, Minuit, 2011.
- Baudrillard, Jean, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.
- Baxandall, Michael, *Giotto et les humanistes : La découverte de la composition en peinture*, trad. Maurice Brock, Seuil, coll. « points », 2013.
- Benjamin, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers », dans *Gesammelte Schriften*, t. 4, Francfort-sur-le-Main, Surhkamp Verlag, 1977.
- _____. *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____. *Paris capitale du 19^{ème} siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1993.
- _____. *Œuvres*, t.1-3, Paris, Gallimard, 2000.
- Benveniste, Emile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.1-2, Paris, Minuit, 1969.
- Berghahn, Daniela, « The East German Film Industry and the State », dans *Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- _____. *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
- _____. *Jacques Amiot, traducteur français*, Paris, Belin, 2012.
- Bible de Jérusalem [La]*, Paris, Cerf, 1999.
- Bible [La]*, trad. André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1974.
- Bible [La]*, Montréal et Paris, Bayard et Médiaspaul, 2001.
- Birus, Hendrik, « The Archeology of Humanism », *Surfaces* (4), 1996.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Boldrini, Lucia, « Translating the Middle Ages : Modernism and the Ideal of the Common Language », *Translation and Literature*, 12 (1), Printemps 2003.
- Bollack, Jean et Heinz Wisman, *Héraclite ou la séparation*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *Poésie contre poésie : Celan et la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, t.1, Paris, L'Arche, 1972.
- _____. *Petit organon pour le théâtre [1948]*, Paris, L'Arche, 1978.
- Broda, Martine, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf, 1986.
- Buch, Robert, *The Pathos of the Real*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010.

- Butler, Judith, « Competing Universalities », dans *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, New York, 2000.
- _____. *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, New York, Verso, 2004.
- Cain, Andrew, *The Letters of Jerome : Asceticism, Biblical Exegesis, and the Construction of Christian Authority in Late Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Cameron, Sharon, *Lyric Time. Dickinson and the Limit of Genre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979.
- Carson, Anne, *Eros the Bittersweet*, Champaign et Londres, Dalkey Archive Press, 1998.
- _____. *Economy of the Unlost*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- _____. *Plainwater : Essays and Poetry*, New York, Vintage, 2000.
- _____. *Men in the Off Hours*, New York, Knopf, 2000.
- _____. *If not, Winter. Fragments of Sappho*, New York, Vintage Books, 2002.
- _____. *Decreation*, New York, Vintage, 2006.
- _____. *Grief Lessons : Four Plays by Euripides*, New York, New York Review Books, 2008.
- _____. *Nox*, New York, New Directions, 2010.
- _____. *Antigonick*, Toronto, McClelland & Stewart, 2012.
- _____. *Nay Rather*, Londres, Sylph Editions, 2013.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- Casanova, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144 (4), 2002.
- Cassin, Barbara (dir.), *Le vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004.
- Catulle, *Poésies*, édition bilingue, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Cavafis, C.F., *Œuvres poétiques*, trad. Socrate C. Zervos et Patricia Portier, Paris, Éditions Imprimerie Nationale, 1992.
- Celan, Paul, « La poésie d'Ossip Mandelstam », trad. Bertrand Badiou, *Po&Ssie*, no. 52, 1990.
- _____. *La rose de personne*, édition bilingue, trad. Martine Broda, Paris, José Corti, coll. « Points », 2002.
- _____. *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue, trad. Jean Launay, Paris, Seuil, 2002.
- _____. *Poèmes*, trad. John E. Jackson, Paris, José Corti, 2004.
- Chklovski, Viktor, *L'art comme procédé*, trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.
- Cicéron, *De l'orateur*, édition bilingue, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, 1930.
- Cochran, Terry, *Twilight of the Literary. Figures of Thought in the Age of Print*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2001.
- _____. *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota Bene, 2008.
- Constantine, David, *Hölderlin's Sophokles*, Northumberland, Blood Axe Books, 2001.

- Coulson, Anthony S., « Paths of Discovery : The Films of Konrad Wolf », dans *DEFA : East German Cinema 1946-1992*, New York, Bergahn Books, 1999.
- Critchley, Simon, *The Faith of the Faithless*, New York, Verso, 2012.
- _____. *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, New York, Verso, 2012.
- Daniell, David, *William Tyndale : a Biography*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.
- De Launay, Marc, *Qu'est-ce que traduire?*, Paris, Vrin, 2006.
- Damrosch, David, *What is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- De Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1986.
- D'Hippone, Augustin, « De l'utilité de croire » [XVI, 34], dans *Œuvres complètes*, t.8, trad. R.P.J. Pegon, Paris, Desclée de Brouwer, 1959.
- D'Hippone, Augustin et Jérôme, *Lettres croisées de Jérôme et Augustin*, traduction et présentation de Carole Fry, Paris, Belles Lettres et Éditions J.-P. Migne, 2010.
- Derrida, Jacques, « Des tours de Babel », dans *Psyché : Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- _____. *Le Monolinguisme de l'Autre*, Paris, Galilée, 1996.
- _____. *Foi et savoir*, Paris, Seuil, coll. « points », 2000.
- Eaglestone, Robert, « Against Historicism : History, Memory and Truth », dans *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Eisenstein, Elisabeth L., *La révolution de l'imprimé. À l'aube de l'Europe moderne*, trad. Maud Sissung et Marc Duchamp, Paris, Hachette, 1991.
- Elsaesser, Thomas et Michael Wedel, « Defining DEFA's Historical Imaginary : The Films of Konrad Wolf », *New German Critique*, 1982, Hiver 2001.
- Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993.
- Fassin, Didier, *La raison humanitaire : une histoire morale du temps présent*, Paris, Gallimard, 2010.
- Felstiner, John, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- Ferry, Luc, *L'homme-Dieu ou le sens de la vie*, Paris, Grasset, 1996.
- Ficino, Marsilio, *The Letters of Marsilio Ficino*, Londres, Shephard Walwyn, 1975.
- Firges, Jean, « Citation et date dans la poésie de Paul Celan », dans Christian Klein (dir.), *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*, Paris, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- Foessel, Michaël, J.-F. Kervégan et M. Revault d'Allonnes (éd.), *Modernité et sécularisation*, Paris, Presses du CNRS, 2006.
- _____. *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, 2012.
- Foucault, Michel, *Le gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France, 1982-1983*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 1988.
- _____. *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001.

- Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1986.
- Gadamer, H.-G., *Vérité et méthode*, trad. Pierre Fruchon, Gilbert Merlio et Jean Grondin, Paris, Seuil, 1996.
- Géoltrain, Pierre, « Introduction », dans *Aux origines du christianisme*, Paris, Gallimard, 2000.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1980.
- Hadot, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Hammond, Gerald, *The Making of the English Bible*, New York, Philosophical Library, 1983.
- Havelock, Eric A., *The Lyric Genius of Catullus*, New York, Russell & Russell, 1967.
- Hegel, G. W. F., *Esthétique*, t.1, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.
- Heidegger, Martin, « Le dépassement de la métaphysique », dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958.
- _____. *Lettre sur l'humanisme* [1946], édition bilingue, trad. Roger Munier, Paris, Aubier, 1964.
- Hölderlin, Friedrich, *Remarques sur Œdipe. Remarques sur Antigone*, trad. François Fédier, Paris, Union Générale des Éditions, 1965.
- Howe, Richard Phillips, « The Terce Muse of Catullus 101 », *Classical Philology*, 69(4), 1974.
- Jacob, Christian, « *Volumen* », dans Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Promodis, 2004.
- Jacobs, Carol, « The Monstrousness of Translation », *MLN*, 90, 1975.
- Jay, Martin, « Politics of Translation : Siegfried Kracauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenzweig Bible », dans *Permanent Exiles : Essays on the Intellectual Migration From Germany to America*, New York, Columbia University Press, 1985.
- De la Combe, Pierre Judet, « Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques) », *Critique*, 783-784, 2012.
- Kalb, Jonathan, *The Theatre of Heiner Müller*, New York, Limelight, 2001.
- Kant, Emmanuel, « Réponse à la question 'Qu'est-ce que les Lumières?' », trad. Heinz Wismann, dans *Critique de la faculté de juger* suivi de *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les lumières?*, Paris, Gallimard, 1985.
- _____. *Le conflit des facultés*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1997.
- Klein, Christian, *Heiner Müller ou l'idiot de la République. Le dialogisme sur scène*, Berne, Peter Lang, 1992.
- Kott, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, Payot, 2006.
- Kracauer, Siegfried, « The Bible in German », dans *The Mass Ornament*, trad. Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York, Harper and Row, 1961.
- Kristeva, Julia, « La joie de Giotto », dans *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- Lacan, Jacques, *Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.

- Laclau, Ernesto et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics*, New York et Londres, Verso, 1985.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- Laplanche, Jean et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- _____. « Temporalité et traduction », dans *Le primat de l'autre en psychanalyse. Travaux*, Paris, Flammarion, 1997
- Le Brun, Annie, *Perspective dépravée : entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Paris, Éditions du Sandre, 2012.
- Lessing, G.E., *Laocoon*, Paris, Hermann, 1964.
- Lévesque, Nicolas, *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*, Montréal, Nota Bene, 2005.
- Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- _____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, 1990.
- _____. *Entre-nous : essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1993.
- _____. *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993.
- _____. *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, coll. « Livre de poche », 2012.
- Loraux, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010.
- Lubbock, Jules, *Storytelling Christian Art from Giotto to Donatello*, New Haven et New York, Yale University Press, 2006.
- Lukacs, Georges, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai : une lettre à Leo Popper », dans *L'âme et les formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974.
- Lusignan, Serge, *Parler vulgairement*, Montréal et Paris, Vrin et Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- Liotard, Jean-François, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- Maier-Schaeffer, Francine, *Heiner Müller et le « Lehrstück »*, Berne, Peter Lang, 1992.
- Mallarmé, Stéphane, « Quant au livre », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.
- Mandelstam, Ossip, *Tristia et autres poèmes*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1982.
- _____. *Poèmes*, trad. Tatiana Roy, Paris, Gallimard, 1982.
- _____. *De la poésie*, trad. Mayelasveta, Paris, Gallimard, 1990.
- _____. *La quatrième prose*, trad. Markowicz, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- Marchadour, Alain, *Lazare : Histoire d'un récit. Récits d'une histoire*, Paris, Cerf, 1988.
- Marx, Karl, *Selected Writings*, David McLellan (dir.), Oxford et New York, Oxford University Press, 2000.
- Michel, Laurence, « Shakespearean Tragedy : Critique of Humanism from the Inside », *The Massachusetts Review*, 2 (4), été 1961.

- Miller, Paul Allen, « Catullus and Roman Love Elegy », dans Marilyn B. Skinner (dir.), *A Companion to Catullus*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Mitchell, W.J.T., « Ekphrasis and the Other », dans *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Monod, Jean-Claude, *Sécularisation et laïcité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Mondzain, Marie-Josée, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- Montaigne, Michel de, *Les Essais*, t. 1, Paris, Gallimard, 1965.
- More, Thomas, *Dialogue Concerning Heresies*, Londres, Scepter, 2006.
- Mosès, Stéphane, *L'ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2006.
- _____. « L'inscription de la catastrophe : la poésie de la mémoire chez Paul Celan », *Les temps modernes*, 649 (3), 2008.
- _____. *Figures philosophiques de la modernité juive*, Paris, Cerf, 2011.
- Müller, Heiner, *Hamlet-machine*, Paris, Minuit, 1985.
- _____. *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988.
- _____. « Shakespeare eine Differenz », dans *Shakespeare Factory 2*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989.
- _____. *Philoctète*, trad. Jean Jourdeuil et Jean-Louis Besson, Paris, Minuit, 2009.
- _____. et Brigitte Maria Mayer, *Der Tod ist ein Irrtum*, Frankfurt am Main, Surkhamp verlag, 2005, *Der Tod ist ein Irrtum*, Frankfurt am Main, Surkhamp verlag, 2005.
- Nouss, Alexis, *Paul Celan : les lieux d'un déplacement*, Paris, Éditions Bord de l'eau, 2011.
- Ombrosi, Orietta, *Le crépuscule de la raison*, Paris, Hermann, 2007.
- Ong, Walter J., « Crisis in the humanities », dans *Rhetoric, Romance and Technology : Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1971.
- Paz, Octavio, *Point de convergence : Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976.
- Quine, W.V.O., « Meaning and Translation », dans *Word and Object*, Cambridge, MIT Press, 1964.
- Pinkert, Anke, « Postmelancholic Memory Projections – I Was Nineteen », dans *Film and Memory in East Germany*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1933.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Readings, Bill, *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- _____. « *Translatio* et littérature comparée : la terreur de l'humanisme européen », dans Jean-François Vallée, Jean Klucinkas et Gilles Dupuis (dir.), *Transmédiations : traversées culturelles de la modernité tardive*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012.
- Richardson, Michael D., « Allegories and Ends : Heiner Müller's *Hamletmaschine* », *New German Critique*, 98, été 2006.

Ricoeur, Paul, « Quel éthos nouveau pour l'Europe? », dans Peter Koslowski (dir.), *Imaginer l'Europe. Le marché intérieur européen, tâche culturelle et économique*, Cerf, 1992.

_____. *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

Robinson, Douglas, « The Ascetic Foundations of Western Translatology : Jerome and Augustin », *Translation and Literature*, 1, 1992.

Rosenzweig, Franz, *Briefe*, Berlin, Schocken Verlag, 1935.

_____. *L'écriture, le verbe et autres essais*, trad. Jean-Luc Évard, Paris, PUF, 1998.

Roth, Michael, *Memory Trauma and History. Essays on Living with the Past*, New York, Columbia University Press, 2012.

Ruffel, Lionel, « Qu'est-ce que le contemporain? », dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2010.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

Schenk, Ralf, « Entre les fronts. Allemands et russes dans les films de guerre de la DEFA », *Cinémas*, 18(1), 2007.

Schleiermacher, Friedrich, « Sur les différentes méthodes du traduire », trad. Antoine Berman, dans Antoine Berman (dir.), *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985.

Scholem, Gershom, « The Name of God and the Linguistic Theory of the Kabbala », trad. Simon Pleasance, *Diogenes*, 20 (79), 1972.

_____. *Zohar the book of Splendour*, New York, Schocken, 1949.

Silberman, Marc, « Remembering History : The Filmmaker Konrad Wolf », *New German Critique*, 49, Hiver 1990.

_____. « The Authenticity of Autobiography », dans *German Film : Texts in context*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

Skinner, Marilyn B., *Catullus in Verona*, Columbus, Ohio State University Press, 2003.

Smith, Robert, « Giotto : political realism and artistic realism », *Journal of Medieval History*, 4(3), 1978.

Sophocle, *Tragédies*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973.

Sophocle, *Antigone*, trad. Elizabeth Wyckoff, Chicago, Chicago University Press, 2013.

Spinoza, Baruch, *Traité théologico-politique*, trad. Charles Appuhn, Paris, Flammarion, 1965.

Steiner, George, *After Babel : Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

_____. *Les antigones*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986.

_____. « 'Tragedy', reconsidered », dans Rita Felski (dir.), *Rethinking Tragedy*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2008.

_____. « Anne Carson 'translates' Antigone », *Times Literary Supplement*, 12 août 2012.

Stevens, Wallace, *The Palm at the End of the Mind*, New York, Vintage, 1990.

Strich, Fritz, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, Francke, 1946.

- _____. *Goethe and World Literature*, Westport, Greenwood Press, 1971.
- Struve, Nikita, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982.
- Szondi, Peter, *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003.
- _____. *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.
- Taylor, Charles, *A Secular Age*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2007.
- Trédé, Monique, *Kairos. L'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C.*, Paris, Klincksieck, 1990.
- Tyndale, William, « The Preface to the Five Books of Moses » dans *Doctrinal Treatises and Introductions to Different Portions of the Holy Scriptures*, (éd. Henry Walter), Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- _____. *William Tyndale's New Testament* (éd. David Daniell), New Haven et Londres, Yale University Press, 1989.
- Vattimo, Gianni, « La crise de l'humanisme », dans *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, 1987.
- Venuti, Lawrence, *Translation Changes Everything*, Londres, Routledge, 2013.
- Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t.1, Paris, La Découverte, 2001.
- Veyne, Paul, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 2003.
- Webb, Ruth, « Ekphrasis Ancient and Modern : the Invention of a Genre », *Word and Image*, 15 (1), 1999.
- Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1991.
- Williams, Raymond, *Modern Tragedy*, Stanford, Stanford University Press, 1966.
- Woolf, Virginia, *The Common Reader*, New York, Harcourt Brace and World, 1953.
- West, M.L. (dir.), *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Yao, Steven G., *Translation and the Language of Modernism*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- Yatromanolakis, Dimitrios, « Fragments, Brackets, and Poetics: On Anne Carson's 'If Not, Winter : Fragments of Sappho' by Anne Carson », *International Journal of the Classical Tradition*, 11 (2), Automne 2004.