



HAL
open science

La traduction de l'essai poétique : domaine Français-Italien.

Alberto Celot

► **To cite this version:**

Alberto Celot. La traduction de l'essai poétique : domaine Français-Italien.. Linguistique. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030034 . tel-01012039

HAL Id: tel-01012039

<https://theses.hal.science/tel-01012039>

Submitted on 25 Jun 2014

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

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

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 268 - Langage et langues : description, théorisation,
transmission

EA 2290 - Systèmes linguistiques, énonciation et discursivité
(SYLED)

Thèse de doctorat en traductologie

Alberto CELOT

LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE

DOMAINE FRANÇAIS-ITALIEN

Thèse dirigée par
Fortunato ISRAËL

Soutenue le 31 mars 2014

Jury :

M. Yves CHEVREL, Professeur émérite, Université Paris IV

M. Fortunato ISRAËL, Professeur émérite, Université Paris III-ESIT

Mme Marianne LEDERER, Professeur émérite, Université Paris III-ESIT

M. Enzo NEPPI, Professeur, Université Stendhal Grenoble 3

Résumé

L'essai apparaît aujourd'hui comme un genre *hybride* où fusionnent parfois la dimension *pragmatique* et la dimension *poétique*. L'écriture et l'analyse, le rêve et le réel, la réflexion et la connaissance sont les éléments que l'essayiste littéraire tente de concilier, voire, de tenir dans un état de « *tension féconde* ». C'est alors que l'attribut *poétique* semble se justifier : l'essai poétique serait justement, selon Predrag Matvejevitch, un essai « sans notes en bas de page » qui éviterait le style « professoral » et qui communiquerait « comme un roman ». C'est ce *même* sens poétique, à la fois notionnel et émotionnel, pragmatique et littéraire, que le traducteur est appelé à rendre dans une *autre* langue-culture.

Cette thèse a pour but l'analyse du discours de l'essai poétique et des moyens qui permettent sa traduction du français à l'italien. Elle s'articule en trois phases:

- étude de l'essai poétique dans une perspective diachronique (son histoire et sa constitution en genre littéraire) et synchronique (sa forme) ;
- analyse de ce qui rend l'essai *poétique*, tant du point de vue de l'auteur que du point de vue du lecteur ;
- examen de la notion de traduction pragmatique et de traduction littéraire telles qu'elles sont proposées par la Théorie Interprétative de la traduction et l'application de cette dernière aux traductions de deux essais de Predrag Matvejevitch.

La démarche est moins prescriptive que descriptive : c'est la compréhension des mécanismes qui président à la construction et à la communication *du sens* qui est privilégiée. C'est de cette manière que l'on pourra percevoir les possibilités expressives du discours de l'essai et pénétrer un peu dans ce prodige qu'est la communication interlinguistique réalisée par le traducteur.

Mots clés : essai poétique, Predrag Matvejevitch, littérature moderne et contemporaine, traduction littéraire, théorie interprétative de la traduction

Translating the Poetical Essay: Franco-Italian Domain

Abstract

The essay appears to be a *hybrid* genre today, in which pragmatic and poetical dimensions are sometimes deeply intertwined. Writing and analysis, dream and reality, reflection and knowledge, are the different factors that a writer aims to balance or, better, to maintain in a “*productive tension*”. Resorting to the adjective *poetical* may thus appear legitimate: according to Predrag Matvejević, a “poetical essay” is a non-academic text deprived of footnotes and “as communicative as a novel”. By transposing it into *another* language, the translator is asked to revive its very poetical content: a combination of conceptual and emotional intentions, pragmatic and literary criteria, objective and subjective points of view.

The purpose of my research is to study the poetical essay and the processes and conceptual tools specifically involved in the translation from French to Italian. The dissertation consists of three parts:

- A study of the “poetical essay” from both a diachronic perspective (its historical emergence and success as an autonomous literary genre) and a synchronic standpoint (its form);
- An analysis of what makes the essay “poetical” both from the author’s and the reader’s viewpoint.
- An examination of the notions of “pragmatic translation” and “literary translation” as formulated in the *Interpretive Theory of Translation* and the application of the latter to the study of two selected poetical essays by Predrag Matvejević.

My research is more concerned with description than with prescription. It primarily aims at understanding the mechanisms of construction and transmission of *meaning*. Hence it will be possible to grasp the expressive potentialities of the poetical essay, and to delve into the quintessence of inter-linguistic communication, as it takes place in translation.

Keywords: *poetical essay, Predrag Matvejević, modern and contemporary literature, literary translation, interpretive theory of translation*

Á Alex

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mon directeur de thèse, Monsieur Fortunato Israël, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Sa patience et sa compétence ont su me guider et me faire goûter les plaisirs de la recherche et de la découverte. Je remercie mes amis Andrea Bardin, Maria Cristina Davanzo et Mara Zanin qui ont bien voulu consacrer une partie de leur temps pour m'aider à réaliser ce projet. J'exprime enfin ma reconnaissance à ma chère compagne, Alessandra, dont l'appui discret et indéfectible m'a donné la force de mener à bien ce travail de longue haleine.

Sommaire

INTRODUCTION	9
LE PROJET	9
L'ANALYSE DU DISCOURS DE L'ESSAI, PHASE PRÉALABLE À L'ÉTUDE DE LA TRADUCTION	10
PHASES DE L'ÉTUDE	12
APPROCHE DU SUJET ET RÉSULTATS ATTENDUS	15
1. PREMIÈRE PARTIE : LE DISCOURS DE L'ESSAI	17
1. NOTION D'ESSAI COMME GENRE DE DISCOURS	17
1.1 <i>Considérations historiques</i>	18
1.2 <i>L'essai est-il un genre littéraire ?</i>	19
1.3 <i>Les Essais de Montaigne</i>	23
2. NOTION D'ESSAI DANS LA LITTÉRATURE MODERNE ET CONTEMPORAINE	27
2.1 <i>Difficultés de définition</i>	27
2.2 <i>Délimitations</i>	29
2.2.1 L'essai n'est ni un article journalistique, ni une thèse ou un traité	29
2.2.2 Les deux fonctions, « esthétique » et « pragmatique », de l'essai	31
2.3 <i>Les deux « rhétoriques » de l'essai</i>	33
2.3.1 L'essai-diagnostic	35
2.3.2 L'essai-méditation	36
3. L'ESSAI CONTEMPORAIN DIT « LITTÉRAIRE »	38
3.1 <i>Dire « JE »</i>	40
3.2 <i>Objet culturel et nature lyrique de l'essai littéraire</i>	44
3.3 <i>Relations sujet/objet</i>	48
3.4 <i>Discours « enthymématique » intentionnellement lacunaire</i>	52
4. L'ESSAI LITTÉRAIRE DU « TROISIÈME TYPE » DE PREDRAG MATVEJEVITCH	55
4.1 <i>Un « gai savoir »</i>	56
4.2 <i>Un savoir « non documentaire »</i>	58
5. BILAN	62
2. DEUXIÈME PARTIE : LA NATURE POÉTIQUE DES ESSAIS	66
1. ÉCRIVAINS/ÉCRIVANTS	68
1.1 <i>L'urgence d'écrire, la nécessité de mettre fin à une « ambiguïté du monde »</i>	69
1.2 <i>« Pouvoir » et « hors-pouvoir » du langage</i>	70
1.3 <i>Le réel comme objet de désir</i>	72
2. TEXTES SCIENTIFIQUES/TEXTES CRÉATIFS, TEXTES FERMÉS/TEXTES OUVERTS	74
2.1 <i>Le rôle du lecteur selon Eco</i>	75

2.2 Textes scientifiques/textes créatifs	76
2.3 Ouverture du texte littéraire	78
2.4 Le rôle du lecteur selon Iser	79
3. NOTION DE TEXTE PRAGMATIQUE ET DE TEXTE LITTÉRAIRE	81
4. EN QUOI L'ESSAI EST-IL UN TEXTE PRAGMATIQUE ?.....	82
4.1 Ancrage dans une réalité historique, politique, géographique.....	82
4.2 Univocité du sens	83
4.3 Anonymat	84
5. DUALITÉ CONSTITUTIVE DE L'ESSAI ET SES TRAITS LITTÉRAIRES	85
5.1 Le discours hybride de l'essayiste	86
5.2 Le travail sur le cri	89
5.3 Évaluations des qualités littéraires de l'essai.....	91
6. POÉTIQUES DE L'ESSAI.....	92
6.1 Fonction « prédominante » du langage	93
6.2 Fonction « poétique » du langage.....	94
6.3 Lorsque la « fonction poétique » devient « prédominante »	95
6.4 Poétique de l'« éloignement ».....	97
6.5 Du constat politique, historique à la vision poétique.....	99
7. ANALYSE DES TEXTES.....	107
7.1 Titres.....	107
7.2 Dédicace et table des matières dans <i>La Méditerranée et l'Europe</i>	108
7.2.1 Table des matières	110
7.3 Titre et table des matières dans <i>Le monde « ex »</i>	111
7.4 Incipit dans <i>La Méditerranée et l'Europe</i>	114
7.5 Incipit dans <i>Le monde « ex »</i>	116
7.6 Réel et imaginaire.....	118
7.7 Emploi du JE et implication de l'auteur	121
7.8 Une écriture qui fait « savourer les savoirs ».....	125
7.9 Autres formes d'écriture littéraire	127
7.9.1 Énumérations.....	128
7.9.2 Incises en italique	131
8. BILAN	135
3. TROISIÈME PARTIE : LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE.....	138
1. NOS FONDEMENTS : LA NOTION DE TRADUCTION INTERPRÉTATIVE, COMPRÉHENSION, DÉVERBALISATION, REFORMULATION	138
1.1 Dépassement de la conception saussurienne du signe.....	142
1.2 Réexpression, traduction par correspondance et par équivalence.....	146
2. LA TRADUCTION DU TEXTE ÉCRIT DE TYPE PRAGMATIQUE ET DE TYPE LITTÉRAIRE	150
2.1 Une théorie unique pour l'interprétation orale et la traduction écrite.....	150

2.2 De la spécificité de la traduction littéraire : transmettre le sens « notionnel et émotionnel » d'un texte de « fiction »	154
3. LA TRADUCTION DU TEXTE LITTÉRAIRE	157
3.1 Compréhension	157
3.1.1 Le traitement de la forme	159
3.2 Déverbalisation	163
3.2.1 Aspects non linguistiques de la traduction littéraire	164
3.2.2 Traductions « didactiques » et traductions « esthétiques »	165
3.2.3 De l'idée à sa mise en discours	166
3.3 Reformulation et créativité	168
3.3.1 Limites de la créativité	171
4. LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE	174
4.1 Présentation du corpus	175
4.2 Écarts entre original et traduction	179
4.3 Orientations théoriques des traducteurs	182
5. ANALYSE DES TRADUCTIONS	187
5.1 Traduire le discours historique et politique : la traduction littérale de Volterrani	187
5.1.1 L'adaptation ponctuelle de Volterrani	191
5.1.2 L'adaptation libre de Vulpius	196
5.2 Traduire le discours géographique	205
5.2.1 L'approche respectueuse de Volterrani	206
5.2.2 Les ajouts dans la version de Vulpius	210
5.3 Traduire l'intertextualité	216
5.3.1 La traduction des titres : correspondance ou équivalence ?	217
5.3.2 La difficulté de traduire les références à la culture	220
5.4 Traduire la voix de l'essayiste	224
5.4.1 Ajouts de l'auteur	224
5.4.2 Autres exemples de la stratégie littéralisante de Volterrani	227
5.4.3 Avantages et désavantages de la stratégie littéralisante	232
5.4.4 Raisons de la traduction littérale et de la transposition créatrice	235
5.4.5 Traduire la langue ou l'effet ?	238
6. BILAN	242
CONCLUSION	246
ACQUIS DE LA PREMIÈRE PARTIE	246
ACQUIS DE LA DEUXIÈME PARTIE	247
ACQUIS DE LA TROISIÈME PARTIE	249
BIBLIOGRAPHIE	254
1. ESSAYISTIQUE, THÉORIE DU TEXTE	254
2. TRADUCTION ET TRADUCTOLOGIE	268
3. AUTRES DOMAINES	279

INTRODUCTION

LE PROJET

Notre titre, *La traduction de l'essai poétique*, évoque deux aspects: la magie de l'écriture et l'art de la traduction. La magie de l'écriture, c'est ce qui unit l'essayiste et son lecteur face à un discours dont les qualités stylistiques et poétiques diffèrent de celles du roman, de l'article journalistique ou du traité. L'art de la traduction, c'est ce qui permet de jouir de ce type de discours même dans une autre langue et dans une autre culture, et ce au-delà des barrières linguistiques et culturelles. L'essayiste et traducteur italien Franco Fortini (1998 : 13 [1968]) écrit à ce propos:

les étrangers trouvent nos essais [les essais des Italiens] étonnants. Moi-même, qui prêche en ce moment, j'ai publié des livres, dans plus d'un cas, écrits dans un jargon sublime et heurté qui a fait le désespoir des traducteurs¹.

Il y a lieu de s'interroger sur ce qui rend ce « jargon sublime et heurté » et sur les raisons pour lesquelles sa traduction dans une autre langue-culture s'avère si « désespérée ». Répondre à la première question exige que nous examinions avant tout la nature de l'essai littéraire afin d'éclaircir les exigences que pose sa traduction. Pour aborder cette réflexion, il est donc nécessaire de se pencher en premier sur la notion d'*essai littéraire*.

¹ Notre traduction du texte italien suivant, inédit en français: "[...] gli stranieri contemplano esterrefatti la nostra saggistica. Io che qui predico ho pubblicato libri scritti spesso in gergo sublime e convulso; disperazione dei traduttori". Tout au long de ce travail sera adopté le système de référence bibliographique anglo-saxon "auteur, date, page", indiqué entre parenthèses dans le corps du texte. La première date se réfère à l'édition que nous avons consultée, le numéro suivant la page ou les pages concernées tandis que la date entre crochets, lorsqu'elle est présente, renvoie à la première édition.

L'ANALYSE DU DISCOURS DE L'ESSAI, PHASE PRÉALABLE À L'ÉTUDE DE LA TRADUCTION

Le terme *essai* désigne un grand nombre de textes. Dans le supplément littéraire au quotidien *Le Monde* du 6 septembre 1996, presque 460 titres sont recensés sous la catégorie *Essais et documents*². Ces « essais », publiés en France en un an, ne ressortissent ni au roman, ni au théâtre, ni à la poésie. Leurs formes sont très variées : ouvrages d'histoire, documents d'actualité, biographies, notes de cours, textes critiques, de philosophie, de théorie littéraire, souvenirs et témoignages, récits de voyage. Leurs sujets diffèrent également : histoire, politique, littérature, philosophie, art ou religion.

Si on considère l'essai dans le cadre des prix littéraires, une grande hétérogénéité et des différences parfois très marquées entre les textes peuvent également être relevées. Prenons, à titre d'exemple, *Danube* de l'écrivain italien Claudio Magris (1988, [1986]), prix du Meilleur Livre étranger en France dans la catégorie « Essais » en 1990, et *L'Horreur économique* de Viviane Forrester (1996), prix Médicis de l'Essai en 1996. La quatrième de couverture de l'édition Gallimard de *Danube* nous signale que Magris multiplie les points de vues en mélangeant celui de l'érudit qui « découvre les sites majeurs, les rites de la Mitteleuropa et qui croise, semble-t-il, Kafka, Canetti, Lukács, Joseph Roth... », et celui de l'homme qui « s'émeut, s'émerveille, s'interroge » au point que « sous la plume d'un grand écrivain, le voyage au gré du fleuve devient aussi une grande fresque des siècles passés »³. L'essai de Viviane Forrester, en revanche, se présente comme une réflexion sur l'économie et sur la politique où l'auteur estime qu'il faut « en finir avec le mythe du plein emploi et appelle de ses vœux une nouvelle organisation socio-

² Il s'agit d'un supplément de douze pages s'intitulant *Le Monde des livres: les essais de la rentrée* où l'on fait le compte rendu des essais publiés à cette date en France. Cf. Glaudes et Louette 1999 : 3-4.

³ Cf. la quatrième de couverture de l'édition Folio de 1988.

économique fondée sur l'absence relative de travail, qui réintègre les exclus »⁴. Il existe donc maintes différences entre l'essai qui mêle, dans le style du « grand écrivain », érudition et réflexion personnelle et celui de l'essayiste engagé dans les luttes sociales, qui tente de persuader son lecteur qu'un changement de la mentalité politique et sociale est nécessaire. Certains essayistes - dont Forrester - conçoivent l'essai comme un discours *pragmatique*, essentiellement *non fictif*, un instrument de connaissance et d'explication du monde, un moyen pour véhiculer et partager des idées. Pour d'autres, par contre, il est une forme privilégiée du discours *littéraire* contemporain où l'écrivain peut exprimer ses sentiments en alliant la fidélité au réel à la magie de la création littéraire. Magris écrit à ce propos (1995 : 12) que l'essai est

probablement aujourd'hui le genre littéraire le plus vivant et le plus fécond, du moins dans le domaine narratif ; il est beaucoup plus vivant que les "romans" qui nous racontent comment et pourquoi Monsieur X réussit ou ne réussit pas à séduire Madame Y.⁵

C'est là une conception tout autre de l'essai. L'épithète *littéraire* adjointe à l'essai peut désigner dès lors un texte dont l'objet est la littérature (ce que l'on appelle d'habitude *essai critique littéraire*), mais également un discours où ce qui est *littéraire* c'est le traitement de la réalité, la forme de l'écriture et l'expérience de lecture. C'est là un texte vivant et fécond qui fascine tant par les voies du raisonnement rationnel que par celles de la rêverie et de l'imaginaire.

Quoi qu'il en soit, la pluralité des formes – discours d'idées, récit, témoignage, discours critique et lyrique - et des fonctions - informer, raconter, convaincre, témoigner, faire réfléchir, imaginer et émouvoir - peuvent coexister harmonieusement dans l'essai. Comme le dit Roland Barthes (1989: 7-9 [1978]), dans ce genre de discours « l'écriture le dispute à l'analyse » et l'on peut parfois y trouver « la force de l'écriture, dès lors que le savoir accepte de s'y compromettre ».

⁴ C'est là l'avis de Glaudes et Louette (*op. cit.* : 11) qui ont consacré une étude à l'essai littéraire.

⁵ Traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau.

Pour le critique Gilles Philippe (2001 : 168-169), c'est justement cette « hétérogénéité » de l'essai qui détermine son succès : « l'essai est avec le roman – dont il partage certaines caractéristiques, dont l'hétérogénéité interne – le grand genre de la modernité ». L'essai contemporain, énoncé hybride tantôt prosaïque, tantôt poétique, se présente donc comme une des formes les plus importantes de l'écriture littéraire contemporaine et pose des problèmes spécifiques de traduction.

Or, en dépit du succès mondial que connaît de nos jours ce type de texte, la traduction de l'essai littéraire demeure un domaine assez peu exploré par la traductologie contemporaine. À notre connaissance, jusqu'à présent aucune étude d'ensemble d'une certaine envergure ne lui a été consacrée. Celles existantes, soit ne dépassent pas trente pages⁶, soit concernent des textes qui ne sont pas des essais littéraires à proprement parler mais des éditoriaux ou des articles journalistiques⁷. Cependant ce genre de recherche revêt, du point de vue traductologique, un intérêt spécifique : la transposition du statut hybride, mi-pragmatique et mi-littéraire, de ce type de discours exige le recours à deux stratégies de traduction qu'il faut concilier. La traduction de l'essai littéraire n'est en effet ni exclusivement pragmatique ni exclusivement littéraire et, du fait de cette double orientation, elle est innovante et mérite une étude attentive.

PHASES DE L'ÉTUDE

Notre réflexion sur la traduction de l'essai littéraire comprendra trois étapes. La première, plus générale, visera à définir les particularités ayant caractérisé l'essai au cours de son histoire et celles qui le distinguent des autres genres à l'époque actuelle. Les questions auxquelles nous

⁶ Cf. les articles d'Everett, 1994 et de Badurina, 2004.

⁷ Cf. par exemple la monographie d'Osimo 2007 qui en dépit de son titre, *La traduction de l'essai*, traite en réalité de la traduction d'articles de journaux.

essaierons de répondre sont les suivantes : qu'est-ce qu'un essai dans la culture et dans la tradition littéraire européennes? Et, plus précisément comment l'essai littéraire parvient-il à englober les dimensions pragmatique et poétique du discours ? Nous nous pencherons d'abord sur les éléments non linguistiques qui le fondent, sur ce qui relève de l'*inspiration* de l'essayiste et ensuite sur les aspects *formels* qui contribuent à conférer une morphologie particulière au texte dans une langue donnée. En d'autres termes, l'analyse visera d'abord à dégager ce que Jean-Marie Schaeffer (1989 : 81) appelle l'« acte communicationnel » du discours, qui est censé répondre « à ces trois questions (qui parle, à qui, et avec quel effet ?) » puis à définir les qualités formelles du texte et enfin à appréhender le « message réalisé dans ses dimensions sémantique et syntaxique (qu'est-ce qui est dit et comment ?) » (Schaeffer : *op. cit.*). Au cours de cette première partie, nous tenterons également de saisir en quoi l'essai diffère de discours tels que le traité et l'article journalistique et de cerner ce qui distingue l'essai littéraire de l'essai *non* littéraire. Nous nous baserons sur des réflexions classiques sur l'essai, qui font autorité⁸, mais également sur des travaux plus récents, consacrés à l'essai contemporain en langue française⁹.

Ensuite l'analyse portera sur un type particulier d'essai littéraire, celui que Predrag Matvejevitich appelle « essai poétique » (in Martelletto, 2009). Le choix de cet auteur, lié à nos études précédentes¹⁰, nous permettra d'examiner à la fois la nature pragmatique, la littérarité et la poétique de l'univers discursif de l'essai. Rendre compte de sa *littérarité*, à savoir de ce qui lui

⁸ Il s'agira avant tout des *Essais* de Montaigne lui-même, qui constituent à la fois le prototype du genre de l'essai et une première réflexion sur ce genre d'écriture, puis des écrits du jeune Lukács (1974 [1911]) et du philosophe allemand Adorno (1984 [1958]) sur la nature du discours de l'essai.

⁹ Il s'agira, pour la plupart, d'études menées au Canada par des auteurs francophones tels que Marc Angenot (2003 [1982]), André Belleau (2003 [1983]), Jean-Marcel Paquette (1972, 1985, 2008), Pascal Riendeau (2000) et François Dumont (2003).

¹⁰ Nous avons eu l'occasion, en effet, de traduire du français à l'italien deux essais de Matvejevitich écrits directement en français. Il s'agit de l'essai *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, 1979, inédit en Italie, et de l'article *L'engagement et l'événement*, publié pour la première fois dans la revue *L'Homme et la société*, n° 26, Paris, 1972, puis repris dans *Pour une poétique de l'événement*, en tant que postface. La traduction de ces ouvrages a été effectuée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise soutenu en 1998 à l'Université Ca' Foscari de Venise, Italie.

confère une dimension littéraire, n'est pas tâche aisée. C'est là une caractéristique plus facile à percevoir au cours de la lecture qu'à isoler et à expliquer par une analyse raisonnée. Mais, s'agissant d'une notion qui est au cœur de notre sujet, nous ne pouvons pas la négliger. Elle requiert même un examen attentif. Les théories des formalistes russes – en particulier celles de Jakobson et de Chklovski - auxquelles Matvejevitch fait lui-même souvent allusion, et celles ayant trait à la production et à la lecture du texte littéraire proposées notamment par les structuralistes et les post-structuralistes (Barthes, Eco, Iser), faciliteront notre démarche. Aussi, afin d'éviter tout excès de théorisation et pour ne pas séparer notre réflexion de la pratique, ce qui serait contraire aux principes qui nous guident, nous proposerons, à la fin de la deuxième partie, une analyse textuelle des deux essais suivants, rédigés en français et traduits en italien :

MATVEJEVITCH, Predrag (1998), *La Méditerranée et l'Europe : leçons au Collège de France*, Paris, Stock ; édition italienne (1998), *Il Mediterraneo e l'Europa : lezioni al Collège de France*, Milan, Garzanti, coll. Gli Elefanti, Saggi, traduit du français par Giuditta Vulpius ;

“ (1996), *Le monde “ex” : confessions*, Paris, Fayard, postface de Robert Bréchon, édition italienne (1996), *Mondo « ex » : confessioni*, Milan, Garzanti, coll. Saggi blu, traduit du français par Egi Volterrani.

Enfin, dans la troisième partie de cette étude, nous entrerons dans le vif du sujet : la traduction de l'essai poétique. Pour définir le cadre traductologique général, il sera fait appel à la Théorie Interprétative de la traduction. Celle-ci a en effet révélé son efficacité tant au niveau de la traduction des textes pragmatiques qu'à celui de la traduction des textes littéraires et a mis en évidence les exigences spécifiques de ces deux pratiques. Elle s'avère dès lors particulièrement adaptée à la nature hybride de l'essai littéraire, qui requiert une conciliation des deux démarches

traductives précitées. Mais, avant de passer à une analyse plus directe, il est impératif d'examiner les notions de traduction pragmatique et de traduction littéraire et d'en identifier les points de convergence et de divergence.

Nous proposerons ensuite une réflexion personnelle sur les enjeux de la traduction de l'essai poétique en abordant les questions d'ordre pratique. Ce seront les solutions adoptées par les traducteurs italiens des deux essais de Matvejevitch cités plus haut qui retiendront notre attention. Pour chaque exemple envisagé, nous mettrons en évidence les *enjeux* traductifs, les *solutions* adoptées, les *conséquences* des techniques traductives appliquées et ce à la lumière des principes fondamentaux de la Théorie Interprétative.

APPROCHE DU SUJET ET RÉSULTATS ATTENDUS

Précisons d'emblée que la présente réflexion sur la traduction de l'essai poétique ne se veut ni une critique littéraire ni une critique des traductions - d'autres se sont consacrés, ou se consacreront, avec rigueur à cette tâche¹¹ - mais bien un examen sur le *sens* de l'essai, sur sa création et sa transmission, aussi bien au sein d'un système linguistique, en l'occurrence celui du français, que dans le contexte de la communication interlinguistique entre le français et l'italien. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'attribuer à coup sûr un *sens* univoque à un essai précis, ni d'établir, dans une visée normative ou prescriptive, les modalités auxquelles il convient de faire appel pour le traduire dans une autre langue-culture. Notre approche est plus générale, moins prescriptive que descriptive. Elle s'articule autour de deux axes principaux qui, à des fins d'analyse, demeureront bien distincts. Il s'agira d'une part de saisir le *sens* de l'essai poétique dans la perspective de l'*auteur* et du *lecteur*, de l'autre, de mettre au jour les *principes* et les *démarches*

¹¹ Pour une critique de l'essai, voir notamment *supra* dans cette Introduction la note 8. Pour une critique des traductions et l'évaluation de leur qualité, nous renvoyons notamment à J. Delisle 2001.

qui permettent sa *transmission* dans un autre contexte linguistique et culturel, mais en se plaçant cette fois dans l'optique du *traducteur* et du *lecteur du texte traduit*. L'objet de notre étude demeure, dans les deux cas, l'aspect *dynamique du sens* de l'essai poétique et de sa traduction. L'approche générale choisie peut dès lors être dite *pragmatique* : elle relève d'une théorie du texte et d'une linguistique qui privilégient l'étude de « la relation entre les signes et leurs usagers »¹² et d'une traductologie dite « descriptive » et « process-oriented », selon l'arborescence de la discipline proposée par John S. Holmes (1988), à laquelle il convient d'ajouter la Théorie Interprétative celle-ci représentant, à nos yeux, une référence essentielle.

À l'issue de cette étude, il devrait être possible de répondre aux questions suivantes : en quoi consiste la magie de l'essai poétique, c'est-à-dire de cette écriture hybride où s'entremêlent et se fondent harmonieusement le réel et le rêve ? Comment est-il possible de sauvegarder cette même magie dans une autre langue et dans une autre culture, en l'occurrence l'italien ? Quelle est donc l'incidence de la forme hybride de l'essai littéraire, à la fois discours historique, politique et poétique, sur la démarche traductive ? Le traducteur peut-il toujours concilier les exigences de la traduction pragmatique et celles de la traduction littéraire ? Au moyen de quelles stratégies et de quelles démarches peut-il y parvenir ? Et, le cas échéant, quels obstacles peuvent l'en empêcher ?

¹² Cf. *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, à l'article «pragmatique», disponible en ligne à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/pragmatique>, page consultée le 15 janvier 2013.

1. PREMIÈRE PARTIE : LE DISCOURS DE L'ESSAI

La première partie de cette thèse est consacrée à la mise en place du cadre théorique de notre recherche. Avant d'entrer dans le vif du sujet, à savoir la traduction de l'essai littéraire, qui fera l'objet de la troisième partie, nous tenterons de mieux définir les caractéristiques de l'essai en général et de l'essai dit littéraire et poétique en particulier.

Il s'agit notamment de mettre en évidence, dans ce premier chapitre, la nature hybride de ce type de discours, de mieux définir ses origines, ses finalités ainsi que les principales règles d'écriture qui le caractérisent et, dans la deuxième partie, de mieux élucider la nature poétique des essais contemporains.

Commençons donc par poser une question d'ordre général mais essentielle : qu'est-ce qu'un essai ?

1. NOTION D'ESSAI COMME GENRE DE DISCOURS

En quelques mots, on peut dire qu'un essai est, dans le contexte qui nous occupe ici, un texte écrit où un auteur développe une réflexion sur des sujets divers. L'étymologie indique la vraie nature¹³ de cette réflexion. Le terme « *essai* » dérive en effet du substantif latin *exagium* et désigne en français, au sens propre, un poids, une pesée, un appareil de mesure ou un type de balance. Associé dans certaines locutions à des verbes tels que *prendre* et *faire*, il peut aussi indiquer une « opération par laquelle on s'assure des qualités, des propriétés d'une chose ou de la manière d'user

¹³ Rappelons que le mot « étymologie » se compose du radical grec *ἐτυμος* « vrai » et de l'élément *-λογία* « logie » signifiant proprement « recherche du vrai » (cf. le *Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], disponible sur <http://www.cnrtl.fr/etymologie/etymologie>).

d'une chose » : c'est l'« action d'user de, d'agir sans être sûr du résultat»¹⁴. Ainsi l'essayiste serait celui qui entreprend une tentative, une expérience en vue d'examiner plus à fond un problème, une épreuve dont on ne connaît pas trop bien ni les moyens qu'elle se donne ni les résultats prévus. Ainsi les « essais » seraient les tentatives de celui qui fait ses premiers pas dans un domaine quelconque.

Par ailleurs, « faire un essai » ou « mettre quelque chose à l'essai » signifie effectuer une *opération*, une *action*, et aussi viser un *résultat*. C'est une *opération* dans la mesure où la personne accomplit des activités de rangement, de mise en perspective. L'essai est également une *action* car l'homme tente d'agencer des faits et des événements disparates et d'établir un ordre dans la matière traitée. L'essai est enfin un *résultat* concret, à savoir une réflexion ou un procédé qui permettent de trouver des réponses et d'évaluer le parcours accompli.

1.1 Considérations historiques

Jean Marcel Paquette (2011 : sans page) note que les discours que l'on qualifie aujourd'hui d'« essai » possèdent des sources antiques, bien que restées longtemps sans nom précis : « [l']antiquité théoricienne des genres littéraires », écrit-il, « ne connaît pas de mot particulier pour désigner ce que depuis Montaigne l'on appelle *essai* ». Cependant Paquette retrace dans l'histoire littéraire des précédents illustres de l'essai, des véritables essais *avant la lettre*, tels que les *Confessions* d'Augustin, les *Dialogues* de Platon, les *Lettres* de Pline ou de Sénèque, les *Méditations* de Marc-Aurèle, qui représentent bien, selon Paquette (2011 : *idem*), « les ancêtres d'un genre [celui de l'essai] demeuré sans doctrine ». Paquette écrit aussi (2011 : *ibidem*) que c'est notamment aux *Confessions* d'Augustin que le mot convient le plus exactement, mais que

¹⁴ Le Petit Robert, s.v. essai.

la singularité de cet ouvrage dans l'ensemble de la production antique, de même que son apparition tardive n'ont pas permis aux Anciens de la constituer en genre littéraire distinct.

À ce propos, il y a lieu de se demander si l'essai littéraire constitue ou non un véritable genre littéraire.

1.2 L'essai est-il un genre littéraire ?

Les genres du discours sont définis notamment par Mikhaïl Bakhtine (1984 : 338) comme « des modèles types de construction d'un tout verbal » qui peuvent être de nature « simple », lorsqu'ils « se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané », ou « complexe », lorsqu'ils « apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) – artistique, scientifique, sociopolitique – plus complexe et relativement plus évolué» (Bakhtine *idem* : 267).

Ainsi, pour que l'essai littéraire puisse naître en tant que genre littéraire, il faut qu'il réalise une « codification de propriétés discursives». C'est là du moins l'avis de Tzvetan Todorov (1987 : 33 [1978]):

[d]ans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives.

Or, les *Essais* de Montaigne, considérés universellement comme la première apparition de l'essai littéraire dans la littérature occidentale, arrivent relativement tard dans l'histoire. Il convient de rappeler, à ce propos, que ce qui a le plus changé dans le temps ce ne sont pas les instances qui

président à la naissance d'un acte de parole (persuader, convaincre, divertir, raconter, informer, toucher, émouvoir), mais plutôt les règles collectives de production et de réception des discours littéraires qui ont varié. Autrement dit, on peut affirmer que les actes de parole, les motivations qui poussent l'homme à communiquer une certaine idée sont en effet presque immuables dans le temps : ce sont des états d'âme, des désirs, des nécessités, des demandes, des promesses, des reproches, des menaces, des satires, des excuses, et ainsi de suite. Elles se retrouvent dans toutes les époques et dans toutes les cultures.

En revanche la transmission de ces intentions qui, elles, sont non verbales passe nécessairement par *une mise en discours* particulière, une *rhétorique* typique de chaque époque, de chaque culture, et varie en fonction des conceptions collectives de l'art. En ce sens, l'essai littéraire n'est pas, comme tout autre genre de discours, une forme *universelle* ou *immanente*. Il est daté, situé dans le temps et dans l'espace et sa formulation correspond plus ou moins directement à une idéologie dominante. Ainsi, lorsque l'essai ne répond pas aux besoins esthétiques de l'époque, il demeure en marge de la littérature.

Force est de constater que l'antiquité grecque et latine reconnaissait une importance essentielle aux règles de composition en littérature et que ses canons esthétiques imposaient à l'écrivain toute une série de contraintes qui se répercutaient directement dans les formes du discours dont l'artiste pouvait disposer. Le choix du sujet, par exemple, décidait invariablement du lexique, du style et du registre de langue à adopter. Ainsi, selon les règles de la rhétorique classique, *l'inventio* (l'invention, le sujet choisi) dicte la *dispositio* (la modulation et l'agencement des éléments dans le discours) et l'*élocutio* (le style). Même la gestuelle et l'intonation qui accompagnent les discours oraux tenus en public devaient suivre des règles strictes. Il existait ainsi une intention didactique qui s'exprimait dans les formes littéraires du dialogue, un sentiment d'appartenance à une communauté qui prenait la forme de l'ode pindarique, une disposition lyrique qui s'exprimait sous la forme de l'églogue, et ainsi de suite.

Des siècles durant, les conditions favorables à la constitution de l'essai en tant que genre littéraire ont fait défaut. C'est d'ailleurs ce que dit Todorov (*op. cit.* : 35),

[u]ne société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent de l'établir avec une plus ou moins grande certitude.

Ainsi, pendant des siècles, les lectures empiriques des essais n'ont pas reconnu à leurs instances discursives de dignité littéraire et les objets d'une telle production artistique sont restés en marge de la production littéraire majeure, relégués dans des genres de discours tels que les *méditations*, les *dialogues*, les *lettres* ou les *confessions*.

Mais les conditions de production et de réception d'un objet artistique ne sont pas immuables. Les genres littéraires naissent, se transforment et meurent parfois. Si rigides que soient la conception artistique d'une époque et le cadre dans lequel l'écrivain ancre son discours, ils ne sont pour l'artiste qu'un point d'appui visant, par le biais de structures reconnaissables, à assurer la lisibilité de son œuvre. En effet, le processus de codification des formes de discours qui range ces dernières parmi les genres officiels est contrecarré par une tendance opposée : au cours des siècles, l'artiste va prendre de plus en plus conscience de son individualité, du rôle qu'il joue dans la société et revendique son droit à une parole libre et autonome. C'est ainsi qu'il peut bien employer, comme l'écrit Genette (1982 : 558), des formes anciennes pour exprimer des sens nouveaux :

l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes.

L'émancipation du sujet par rapport aux circonstances extérieures qui influencent son dire a marqué les étapes fondamentales de l'histoire littéraire, et a également abouti à l'apparition, bien que

tardive, de l'essai littéraire. En effet, lorsque les règles littéraires sont éprouvées par l'artiste comme une entrave et un obstacle à l'expression de sa créativité, au moment où ces contraintes se relâchent, le contrôle de la société sur les formes et les productions artistiques se détendent, une littérature nouvelle peut voir le jour et s'imposer sur la scène artistique.

Ainsi, au cours de son histoire, l'essai jouera un rôle de premier plan chaque fois que l'écrivain prendra conscience de son indépendance et de son individualité dans les domaines de la pensée et de l'expression artistique.

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'après Montaigne que le terme « essai » s'applique à définir de façon précise un type de discours écrit. Montaigne, dit Paquette (2011 : *ibid.*), « est à la fois créateur du mot et de la forme de l'essai ». De même, pour Pierre Glaudes et Jean-François Louette (1999: 44),

l'œuvre de Montaigne, fonctionnant comme un prototype indépassable, récuse, en un sens, la problématique générique. Son titre ne définit nul autre objet que le genre : il le crée, le commente et en dessine les contours définitifs.

En effet, après la publication en 1580 des premiers *Essais* de Montaigne, le terme commence à s'imposer partout en Europe. Il apparaît dans l'intitulé d'ouvrages tels que les *Essais de Hierosme d'Avost de Laval sur les sonnets du divin Pétrarque* de l'Angelier et les *Essais poétiques* de Guillaume Du Peyrat (1584) où il remplace les parasynonymes *étude*, *traité*, *réflexion*, *méditation*.

Peu à peu, son usage s'étend aussi à d'autres pays. Ainsi, l'italien *Saggio*, l'anglais *Essay*, l'allemand *Essay*, l'espagnol *Ensayo*, le slave *Esej*, sont des calques du mot français « essai » et recouvrent une notion s'inspirant de l'œuvre de l'écrivain bordelais. Celle-ci met longtemps à s'imposer. En Italie, par exemple, comme l'a fait remarquer Paquette (2003 : 88 [1972 : 77]),

la première traduction de Montaigne [...] par Girolamo Naselli porte le titre de *Discorsi* (Ferrare, 1590) et il faudra attendre celle de Girolamo Canini pour que le terme essai soit introduit dans la langue italienne : *Saggi* (Venise, 1633)¹⁵.

Ainsi, au fur et à mesure que l'exemple de Montaigne se diffuse, le terme « essai » désigne partout dans le monde un discours marqué par le caractère aléatoire de la réflexion, par l'état provisoire et circonstanciel de la méditation, par la nature libre et subjective du raisonnement. Les *Essais* de Montaigne constituent donc un modèle formel incontournable auquel ses successeurs feront plus ou moins ouvertement allusion.

Pour entamer notre analyse du discours de l'essai il est peut-être utile de nous référer à présent brièvement aux *Essais* de Montaigne. Si en effet aujourd'hui on qualifie un texte d'« essai », c'est aussi en raison de relations *intertextuelles* qu'il entretient avec un autre texte ou une typologie de textes.

1.3 Les *Essais* de Montaigne

Montaigne se livre dans son ouvrage à une réflexion fondamentale sur le discours de l'essai tout en lui donnant un style spécifique et en proposant un modèle d'écriture. Son discours se fonde notamment sur une prise de parole particulière :

C'EST icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entree, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privee : je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire : mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay vouié à la commodité particuliere de

¹⁵ Rappelons également que lorsque Galilée publie en 1622 son ouvrage fondateur de la physique expérimentale, intitulé *Il Saggiatore*, il recourt à la même métaphore que Montaigne, le « *saggiatore* » étant celui qui essaie, qui goûte, qui expérimente.

mes parens et amis : à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse paré de beautez empruntees. Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice : car c'est moy que je peins. (...) Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. A Dieu donq. De Montaigne, ce 12 de juin 1580. (*Essais*, Livre I, Au lecteur, édition du 1595)¹⁶

L'essai naît d'une instance autobiographique, il s'appuie sur un JE, répété sept fois dans cet incipit, qui cherche avant tout à créer une empathie avec son lecteur. La communication de l'essayiste se fait sur un terrain instable, sa matière étant le réel tel que le perçoivent sa conscience et sa sensibilité: « c'est moy que je peins », « je suis moy-mesme la matiere de mon livre », dit-il. L'écriture devient ainsi le territoire du Sujet, l'espace dans lequel l'écrivain se met en scène et réalise une action sur soi, sur le réel ainsi que sur les relations qu'il entretient avec le monde.

Notons aussi que le but déclaré des *Essais* n'est pas de nature utilitaire ou hagiographique: « je n'y ay eu nulle consideration de ton service », dit l'auteur, « ny de ma gloire », ajoute-il. C'est plutôt un dialogue entre pairs et dont la finalité n'est que « domestique et privée ». Montaigne d'ailleurs ne veut pas renseigner son lecteur. Les thèmes et les sujets abordés dans les *Essais* ne sont jamais complètement épuisés, ils ne sont que le prétexte dont se sert une écriture qui, au-delà des notions, entend susciter des sensations et des émotions, poser des questions plus que donner des réponses :

Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas tousjours la matiere : souvent ils la denotent seulement, par quelque marque : comme ces autres l'*Andrie*, l'*Eunuche*, ou ceux cy, *Sylla*, *Cicero*, *Torquatus*. J'ayme l'alleure poétique, à sauts et à gambades. (*Essais*, Livre III, Chapitre IX, De la vanité, éd. cit.)

¹⁶ Edition en ligne, disponible sur <http://www.bribes.org/trismegiste/montable.htm>, page consultée le 22 janvier 2011.

Et, grâce à cette « allure poétique, à sauts et à gambades », l'écrivain bordelais dote d'une dignité littéraire une prose qui se situe à mi-chemin entre discours argumentatif et discours narratif, entre discours prosaïque et discours poétique.

D'ailleurs, le traitement du propos dans le discours suit les règles particulières qu'édicte la subjectivité de l'auteur. La succession des idées n'est pas linéaire, celles-ci se dévoilant au lecteur sous l'effet de relations souterraines non immédiatement évidentes. Les discours les plus divers peuvent aussi se mêler et s'enrichir mutuellement. Tout se tient et s'organise par la perspective « oblique » du regard de l'essayiste :

[m]es fantaisies se suyvent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique.
(De la vanité, *op. cit.*)

L'écriture s'ouvre, ainsi, à un discours délibérément vague, imprécis, imaginaire, la construction du discours privilégiant le mélange et l'hybridation. Montaigne, écrit à ce propos A. Tournon (1989 : 142),

privilégie ainsi la pluralité des voix qui se croisent dans ses chapitres, les différents registres de style et d'idée sur lesquels ils se déploient, les diverses sollicitations – du réel et de l'imaginaire, de la sagesse et de la témérité, du sérieux et du ludique sur lesquels ils se déploient.

Quoi qu'il en soit, le sens de ces *Essais* s'appréhende moins par la transmission de notions sur les thèmes choisis que par un dispositif *textuel* complexe qui vise à toucher affectivement le lecteur, à créer une nouvelle perception *esthétique* de la réalité qui est ainsi *transformée* et *recréée* dans et par le discours :

C'est une art, comme dict Platon, legere, volage, demonicale. Il est des ouvrages de Plutarque où il oublie son theme, où le propos de son argument ne se trouve que par incident, tout estouffé en

matiere estrangere : voyez ses alleures au Daemon de Socrates. Oh Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté, et plus lors que plus elle retire au nonchalant et fortuite. C'est l'indiligent lecteur qui pert son subject, non pas moy (...) Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes. Il faut avoir un peu de folie qui ne veut avoir plus de sottise, disent les preceptes de nos maistres et encores plus leurs exemples. (Montaigne, *Essais*, De la vanité, éd. citée)

De la sorte, tout en imitant les maîtres de l'antiquité et les modèles formels qu'ils avaient proposés (notamment la lettre, le dialogue, la confession), Montaigne parvient à créer une forme de discours novatrice. Elle s'inscrit dans la tradition de la réflexion philosophique et morale, à l'instar des classiques, et s'enracine tant dans la narrativité d'un autre genre en vogue au XVIème siècle que G. A. Pérouse (1981 : 23) appelle « essai narratif », que dans le discours bigarré, issu de la nouvelle du Moyen Age. Sous cette perspective le discours libre et aléatoire de l'essai se détache de celui prosaïque, s'approche, comme le dit Montaigne (De la vanité, *op. cit.*), de la « Muse » et finit par parler « l'originel langage des Dieux ».

Arrêtons ici cette brève enquête historique sur les origines de l'essai et considérons à présent comment la notion d'essai se présente aujourd'hui.

2. NOTION D'ESSAI DANS LA LITTÉRATURE MODERNE ET CONTEMPORAINE

Du point de vue théorique, l'essai contemporain s'avère être aujourd'hui une notion très peu définie.

2.1 Difficultés de définition

Il a pour caractéristique, en effet, d'être un ouvrage de « *facture très libre* », comme le dit le dictionnaire Robert (cf. Le Petit Robert, *s.v.* essai), aux formes variables et non suffisamment fixées. Cette forme peu précisée de l'essai détermine aussi l'usage extensif, voire abusif, que l'on fait aujourd'hui du terme qui finit parfois par désigner n'importe quel discours en prose, presque tout et son contraire. Son emploi généralisé conduit aussi, en définitive, à la dilution de la notion d'essai elle-même telle que nous venons de la dégager.

Ce problème de définition est aussi mis en avant par Jean Starobinski (2003 : 165 [1985]), au moment où, en 1982, il reçoit le Prix Européen de l'Essai : « peut-on définir l'*essai* », se demande-t-il, « une fois le principe admis que l'essai ne se soumet à aucune règle ? ». C'est là une objection préjudicielle qui s'impose au préalable avant même toute tentative de définition.

Lorsque Jean-Yves Pouilloux (2011 : non paginé) tente, à son tour, de définir l'essai dans l'*Encyclopédie Universalis* il en arrive à dire que

[l]e terme d'"essai" implique une part sans doute trop grande faite à la liberté, pour que puissent se soumettre à un même titre des écrits dont la caractéristique commune est l'hétérogénéité.

D'autres chercheurs qui se sont occupés de l'essai, tels que le philosophe allemand T.W. Adorno (1984 : 17 [1958]), soulignent également le paradoxe d'un discours « méthodiquement non

méthodique » qui s'exprime, pour emprunter les mots de J-M. Paquette (2003 : 85 [1972 : 75]), dans « la moins informée de toutes les formes ».

Ce qui est sûr, c'est que l'essai en tant que genre de discours contemporain ne jouit que très rarement d'un statut clair et relativement stable. Il est tantôt relégué aux marges de la littérature, tantôt confondu avec elle, mais jamais il n'occupe une place suffisamment reconnue et autonome. C'est aujourd'hui, comme le dit Dominique Combe (1992 :16), un genre informe et hybride qui

joue le rôle qu'a pu jouer le roman à ses origines – comme genre fédérateur des exclus des "grands genres", genre "fourre-tout", par défaut.

De surcroît, l'emploi du terme représente parfois *à priori* un jugement de valeur. Martine Renouprez (2001 : 2) se plaint de ce phénomène lorsqu'elle dit que

[s]'exerçant hors définition et donc hors norme, la pratique de l'essai s'exerce aussi hors institution littéraire, de là sa qualification à de nombreuses reprises de "genre mineur".

Force est de constater que la difficulté à définir l'essai tient précisément à la nature *libre* de la *réflexion* dont il découle et aux *formes* nécessairement *hétérogènes* de son mode d'expression. En effet, l'essai, comme le dit Sorin Vieru (1987 : 58), naît « du libre examen, à la hauteur de la philosophie, et du scepticisme», et dérive d'« une libre pensée guidée par des valeurs et adoptée avec une sincérité intellectuelle parfaite ». Un tel discours refuse forcément tout dogmatisme, aussi bien sur le plan conceptuel que sur le plan stylistique et formel.

Quoi qu'il en soit, l'essai demeure aujourd'hui un discours à part désignant, comme le dit Jean-Yves Pouilloux (2011 : *op. cit.*),

un certain nombre de textes en prose, aux formes diverses, mais comme soumis à une inspiration analogue et pratiquant des styles souvent proches les uns des autres, en dépit de l'éventail quasiment illimité des sujets.

Il y a tout lieu dès lors de s'interroger sur ce qui caractérise cette sorte d'« inspiration analogue» et ces « styles souvent proches les uns des autres » pratiqués par les essayistes, dont parle Pouilloux.

2.2 Délimitations

Demandons-nous à présent ce qui distinguerait plus précisément l'essai des autres discours dits d'*idées*, tels que le *traité* ou la *thèse*, et quelles seraient les différences entre ce que l'on peut appeler l'essai *pragmatique*, ayant une finalité plus précisément critique et scientifique, et l'essai dit *littéraire*.

2.2.1 L'essai n'est ni un article journalistique, ni une thèse ou un traité

Une distinction essentielle peut être faite entre l'essai et l'article journalistique. Déjà dans l'édition du XIX^{ème} siècle (1866-1875) du dictionnaire Larousse, l'*essayiste* est en effet opposé au *journaliste*. Il y est dit que le journaliste « raconte les faits de chaque jour » alors que l'essayiste

au contraire traite chaque sujet avec certains développements, l'expose, en recherche l'origine, le juge, le condamne ou l'approuve. En un mot l'objet que poursuit l'*essayiste* est la critique, tandis que le *journaliste* se propose surtout de renseigner¹⁷.

L'essayiste se distinguerait donc essentiellement du journaliste par la visée *critique* et non purement *informative* de son discours, par sa plus forte *implication* face à l'objet observé et par sa prise de position *personnelle* allant au-delà de l'intérêt immédiat et circonstanciel. L'écriture serait en effet pour l'essayiste un espace privilégié où explorer un problème ou une réalité ainsi que les relations que le sujet entretient avec la réalité représentée.

Par ailleurs le critique allemand Ludwig Rohner oppose (in Angenot 2003 : 140-141 [1966]) ce qu'il appelle les « deux pôles du discours réflexif », celui de la « thèse » et celui de l'« essai ». Il soutient notamment que la « thèse » est caractérisée par des termes tels que « sérieux, méthodique, abstrait, objectif, savant, articulé, commençant à l'origine, immédiat, direct, soudain, suivant une logique », alors qu'à l'« essai » s'appliqueraient des mots tels que « léger, aphoristique, concret, subjectif, esthétique, réticulé, associatif et intuitif »¹⁸. Là aussi le caractère libre et imaginaire de la réflexion qui se développe dans l'essai est opposé à la rigueur scientifique de la pensée telle qu'elle s'exerce dans l'expression d'une thèse.

Dans le site web de la Fondation suisse Charles Veillon, qui attribue chaque année le Prix Européen de l'Essai (voir *infra*, première partie § 4), une autre distinction essentielle est faite entre l'« essai » et le « traité » ou la « thèse ». Il y est dit en effet que

[l]e Prix veut attirer l'attention sur un auteur européen dont un ouvrage récent, voire toute l'œuvre, peut avoir valeur de témoignage et offre une critique féconde des sociétés contemporaines, de leur

¹⁷ Cité in Berlan, 2002 : 15, souligné dans le texte.

¹⁸ L'article original de Rohner est intitulé *Der Deutsche Essay, Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung*, Berlin, Luchterhand, 1966.

mode de vie et de leurs idéologies. Cet ouvrage ne sera ni un traité, ni une thèse : il doit être accessible et utile à un public non spécialisé¹⁹.

On met en valeur ici, une fois de plus, la « profonde critique » du monde présentée par l'essayiste et le caractère *universel* de sa réflexion, « témoignage » capable d'atteindre et d'intéresser un vaste public de lecteurs non spécialisés.

Ces exemples disparates, que nous avons intentionnellement tirés de contextes culturels très différents et qui appartiennent à des époques parfois très éloignées les unes des autres, mettent en avant une seule et même idée, à savoir que l'essai, indépendamment de la forme linguistique qu'il peut prendre, relève d'un même mode de raisonnement, à savoir d'une pensée critique libre et personnelle qui vise à établir une communication féconde, profonde avec ses lecteurs.

Il convient à présent de se placer dans la perspective de l'auteur afin de mieux comprendre la nature « pragmatique » et plus précisément « esthétique » du discours.

2.2.2 Les deux fonctions, « esthétique » et « pragmatique », de l'essai

André Belleau (2003 : 160 [1983]) fait une remarque capitale quant à la fonction du discours de l'essai lorsqu'il écrit qu'

[u]n écrivain est toujours d'abord et avant tout un réécrivain. Nulle indignité dans cela. Les auteurs ne s'en sont jamais cachés jusqu'à une date récente. L'essentiel n'est pas là. Il est dans le fait d'assumer la fonction esthétique. Ce n'est pas rien.

¹⁹ Cf. *Le Prix Européen de l'Essai Charles Veillon, Présentation* [en ligne]. [Bussigny, Suisse], [consulté le 14 septembre 2009]. Disponible sur : <http://www.fondation-veillon.ch/prix/default.php>

Cette affirmation de Belleau nous place face à une notion fondamentale, celle de la « fonction esthétique » assumée par l'essayiste en tant qu'écrivain. Belleau souligne la nécessité de dépasser la stricte distinction établie dans les pratiques littéraires d'aujourd'hui entre, d'une part, l'écrivain en tant que « créateur », et, de l'autre, l'écrivain en tant que « critique ». Du moment où, selon lui (Belleau *idem*), le roman moderne a « évolué pour comporter de plus en plus une dimension critique » et que le discours critique a

évolué aussi pour devenir une aventure de l'écriture, il s'avère malaisé de séparer les deux pratiques. De sorte qu'aujourd'hui, un essayiste est un artiste de la narrativité des idées et un romancier, un essayiste de la pluralité artistique des langages.

Ainsi la distinction entre « création » et « critique » perd son caractère péremptoire et Belleau en conclut (*op. cit* : 160) que le « roman est mangé par l'essai [...], l'essai verse dans la fiction ».

Ces idées de Belleau ne diffèrent pas tellement de celles mises en avant par Roland Barthes lorsqu'il s'avise que la *critique* tient parfois aussi de la *littérature*. C'est ce phénomène qui est à la base de l'hybridation des formes littéraires contemporaines puisque, comme l'écrit Barthes (1985 : 9 [1969])

s'il n'y a plus qu'une seule écriture, espace de dissolution du sujet dans le langage, on abolit les genres traditionnels ; non seulement – on le sait déjà – on ne peut plus répartir la production littéraire dans des types incontestés (poésie, roman, essai, etc.), mais aussi et plus précisément il faut contester la distinction entre œuvre et critique : seul règne partout le Texte²⁰.

²⁰ C'est nous qui traduisons de l'original italien. Ce texte est inédit en français et ne figure que dans la version italienne de *Critique et vérité* en tant que préface adressée *Au lecteur italien*. Voici le texte original : « Se non vi è più che una sola scrittura, spazio di dissolvimento del soggetto nel linguaggio, si aboliscono i generi tradizionali; non solo – già lo sappiamo – non è possibile ripartire la produzione letteraria in tipi incontestati (poesia, romanzo, saggio,

Danilo Kiš (1993 : 106), écrivain d'origine yougoslave et français d'adoption semble se poser les mêmes questions que Belleau et Barthes mais, cette fois-ci, dans la perspective inverse, celle du romancier, lorsqu'il se demande notamment si un classement par genre a encore un sens au moment où

le roman est devenu [...] un genre unique et global en quelque sorte, le confluent de tous les genres, il intègre tous les autres textes, en empiétant hardiment sur le domaine de la poésie, du drame et surtout de l'essai...²¹

Ces prises de positions nous placent face à une notion fondamentale, celle de la « fonction esthétique » assumée par l'essayiste à côté de celle plus précisément pragmatique, critique.

Il y a lieu de s'interroger dès lors sur une autre question : une fois admis que l'essai peut être conçu par son auteur, à la fois, en tant qu'ouvrage littéraire et pragmatique, quels sont plus précisément les modes d'expression qui concrétisent de tels projets ou, autrement dit, les formes de ce type de discours ?

2.3 Les deux « rhétoriques » de l'essai

En parlant des « seuils discriminatoires » qui séparent l'essai du pamphlet, Marc Angenot (2003 : 138 [1982]) note que

ecc.), ma anche e più precisamente deve essere impugnata la distinzione tra opera e critica: solo regna dovunque e da parte a parte il Testo».

²¹ Dans la même perspective, celle du romancier, se situe un autre essai bizarre, mi-traité mi-roman, écrit par Italo Calvino (2002 [1972]) et intitulé *Les villes invisibles*.

"l'essai littéraire" semble se définir en regard du "traité", du "précis", du discours didactique, par un *manque* – manque de systématisme, de recul théorique, lacunes et hétérogénéité compensées par une rhétorique du moi.

Selon Angenot, le projet de l'essayiste est donc marqué par une *attitude* particulière de son auteur qui se traduit par une forme particulière d'expression, par ce qu'il appelle une « rhétorique du moi ». L'essayiste, dit-il, ne sait pas ou ne veut pas mettre assez de distance entre soi et la matière traitée, d'où ce « manque de systématisme, de recul », et la production d'un discours lacunaire, hétérogène, moins clair mais aussi plus intimement liée à l'expression de la subjectivité de l'auteur et à l'expression de sa vision artistique. C'est ainsi un discours plus aléatoire, moins objectif, mais aussi plus profond et plus riche qui répond à une unité plus essentielle : il s'agit d'une élocution entièrement fondée sur l'expression du « moi » de l'écrivain, donc sur l'expression des instances les plus profondes du sujet.

Cette idée de « rhétorique du moi » à l'œuvre dans l'essai présuppose aussi une mise en discours contrôlée d'une idée et l'emploi de moyens lexicaux et syntaxiques impliquant un certain « travail » sur le mode d'expression.

Dans le même ouvrage, Angenot (*op. cit.*: 137) distingue deux types fondamentaux de rhétoriques de l'essai. Il existerait, selon lui, d'un côté, une « rhétorique du constat » (*id.* : 142) pratiquée dans l'« essai cognitif (ou essai-diagnostic) » (*ib.*: 139) et, de l'autre, une rhétorique de l'interrogation, typique de la pensée « en train de se faire » à l'œuvre dans l'« essai-méditation » (*ib.* : 154). En particulier, dans l'« essai scientifique », il y aurait une « dissociation conceptuelle » alors que, dans l'« essai aphoristique », l'on se trouverait en présence d'une « fusion mystique ».

Quoi qu'il en soit, Angenot se refuse à considérer l'essai comme un discours neutre qui demeurerait à un « degré zéro de l'écriture », suivant l'expression de Barthes (1972 [1953]), l'« essai diagnostic » et l'« essai méditation » relevant chacun d'une « rhétorique » particulière, bien qu'elles soient parfois présentes et mêlées dans un même texte.

2.3.1 L'essai-diagnostic

Angenot esquisse bien les contours de ces deux rhétoriques à l'œuvre dans l'essai. Selon lui (*ib.* : 139) l'« essai diagnostic » se caractérise notamment par un

discours qui cherche à prendre en charge et à poser en termes de relations un ensemble d'objets notionnels, sans critique du mode d'appréhension qui détermine leur organisation.

La réalité observée par ce type d'essai est considérée comme un système plus ou moins statique, où les relations entre les éléments ne sont l'objet ni d'une critique profonde et essentielle ni d'une problématisation poussée. Ce système tend « à stabiliser les éléments » observés, à « capter » le monde et à l'intégrer dans le réseau de concepts existants et donc à ramener « à un sens catégorique » ce qu'Angenot appelle (*ib.* : 139) « l'incertitude consubstantielle du vécu ». Son discours cherche alors à créer un « tout fermé » où le but n'est pas cependant la pure information, mais une sorte de création d'un ordre nouveau et une « catégorisation » de la réalité observée.

Pour accomplir ce type de projet, pour représenter la réalité en tant qu'objet statique, objectivement et scientifiquement déterminé, l'essayiste emploie le plus souvent des formes linguistiques ayant la fermeté du constat péremptoire et la force de l'évidence. L'énonciation privilégie pour ce faire les formes du sujet impersonnel, l'auteur se plaçant, écrit Angenot (*ib.* : 140), « hors du système empirique qu'il contemple » pour mieux « le dominer » ou pour mieux « en faire parler l'organisation ». L'essayiste semble dès lors se retrancher derrière une parole institutionnelle ou se subordonner à la chose contemplée elle-même. Celui qui parle ne semble plus être un sujet en chair et en os mais bien une idée abstraite, un concept qui se déploie devant le lecteur et lui suggère l'existence d'une intelligence universelle désincarnée.

L' « essai-diagnostic ou cognitif » mettrait donc en scène une « rhétorique du constat », s'exprimant par les formes typiques du discours assertif²² caractérisé par l'« *effacement* de l'énonciation » ou par « la neutralité de l'énonciateur ». Son écriture, rappelle encore Angenot (*ib.* : 142, en italique dans le texte), n'est pas moins « le résultat d'un *travail* ambigu » tout comme celle de l' « essai-méditation », mais elle adopte des finalités et des stratégies communicatives tout à fait différentes.

Examinons à présent cet autre pôle du discours de l'essai qu'Angenot appelle « essai-méditation ».

2.3.2 L'essai-méditation

Chez Angenot (*ib.* : 149) l'expression « essai-méditation » désigne un discours qui amène le lecteur « d'interrogation en interrogation à une déconstruction » de la réalité. Dans l'essai ainsi conçu il n'y aurait pas dès lors

de distanciation objective ni de déroulement thématique acquis d'avance à travers un ensemble stable de couplages et de disjonctions notionnels, mais une pensée « en train de se faire », à la recherche d'une conceptualisation, prise dans la gangue du vécu, parfois balbutiante, parfois fulgurante. (Angenot *ib.* : 154)

L'auteur d'un « essai-méditation » ainsi entendu se chargerait de communiquer au lecteur le sens d'une expérience *en mouvement*²³ où ce qui compte est moins le résultat de l'observation que la façon d'observer, moins la définition de l'objet choisi que l'approche et la méthode permettant la

²² L'assertion étant, comme le rappelle Bernard Dupriez (1984 : 76) dans son *Dictionnaire des procédés littéraires*, toute « prise de position du locuteur sur un sujet donné ».

²³ *Montaigne en mouvement* est justement le titre du célèbre ouvrage de Starobinski (1982).

perception et la définition de l'objet. Dans l' « essai-méditation », l'essayiste, écrit Angenot (*id.* : 155), tente

moins de dévoiler un "contenu" extérieur à la pensée [un savoir objectif et rigoureux] que de montrer les mécanismes intimes par lesquels la pensée se donne ses objets.

L'écriture suit donc une pensée *nomade*, qui procède par sauts, interruptions, divagations, accents lyriques ou polémiques et où de lentes descriptions alternent avec l'évocation d'images fulgurantes, le tout prenant sa source dans la subjectivité profonde et intime de l'auteur.

Dans ces cas, l'essayiste ne peut pas s'empêcher de parler de lui-même à travers la chose représentée: l'expérience communiquée s'enracine dans les profondeurs de l'être, elle révèle aussi bien le vécu de l'auteur que ses penchants les plus intimes. La description de l'objet se confond dès lors avec le sujet investiguant, la pensée fusionne avec l'objet représenté, le raisonnement est saisi alors qu'il est en train de se construire, d'émerger du moi. Le discours porte inévitablement les traces d'un questionnement qui se constitue dans les replis de la conscience.

Ainsi, la réalité dont il est question dans « l'essai-méditation » est saisie sans trop de distanciation ni de médiation et c'est ainsi qu'elle est transmise au lecteur. Si donc il existe une cohérence dans le discours de l' « essai-méditation », celle-ci se constitue paradoxalement à partir d'un « moi » qui se conçoit comme une réalité composite et souvent contradictoire. D'où les tons et les registres différents qui se déploient dans ce type de discours. Comme le dit Angenot (*ib.* : 154, en italique dans le texte), dans l'essai-méditation

[r]ien n'apparaît *donné* et la liaison du topique à l'empirique est dévoilée dans sa genèse aléatoire. Tel du moins apparaît le discours – selon les circonstances désinvolte et humoresque ou au contraire mêlant à la lucidité, l'angoisse et le tragique. (Souligné dans le texte)

La technique expressive ne privilégie plus dès lors le langage *assertif*, fondé sur des certitudes, mais plutôt le langage bâti sur l’alternance de l’assertion et de l’interrogation, de la catégorisation et de la divagation, de la construction et de la déconstruction du sens de l’expérience personnelle. Le passage d’une idée à l’autre se fait dès lors, conclut Angenot (*ib.* : 154-155), non par « l’essentiel mais par l’accessoire » et « l’image intuitive » finit par avoir « plus de force que le syllogisme ».

3. L’ESSAI CONTEMPORAIN DIT « LITTÉRAIRE »

Avec la notion d’essai-méditation proposée par Angenot nous voilà plongé au cœur de la nature littéraire de cette forme de discours, bien que les intérêts théoriques de ce chercheur portent essentiellement sur le caractère polémique de la *Parole pamphlétaire*²⁴ et seule de façon marginale sur le discours de l’essai. C’est de fait cas chez Jean-Marcel Paquette que nous trouvons une réflexion assez vaste et profonde sur l’essai dit littéraire.

Paquette propose notamment une définition de l’essai littéraire qui, si elle ne fait pas l’unanimité, est néanmoins la plus souvent citée, du moins dans le domaine francophone des études consacrées au genre²⁵. Il s’exprime en ces termes :

²⁴ C’est là le titre de l’ouvrage cité d’Angenot.

²⁵ Pour Pascal Riendeau (2000 : 34-35), auteur d’une thèse de doctorat sur l’essai littéraire soutenue à l’Université de Montréal, « [l]a définition de l’essai de Jean-Marcel Paquette est probablement celle qui a été le plus largement acceptée, au Québec tout au moins, ce dont témoigne sa reprise par d’autres critiques de l’essai ». Et il cite François Dumont, spécialiste de l’essai francophone, lorsqu’il met « en garde quant à une réutilisation non critique de la définition de Paquette, afin qu’elle ne se transforme pas en lapalissade. Dans les études de l’essai québécois, cette définition apparaît comme une sorte de bouée de sauvetage, tant les critiques sont habituellement démunis au moment de justifier la cohérence du genre qu’ils étudient».

l'essai est la forme caractérisée de l'introduction dans le discours littéraire du JE comme *générateur* d'une *réflexion de type lyrique* sur un *corpus culturel* agissant comme *médiateur* entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même et au monde. C'est du jeu combinatoire de ces trois fonctions que l'essai compose et recompose infiniment sa forme. (Paquette 1972 : 87-88, en italique dans le texte)

Par la suite, il revient sur sa définition et la résume comme suit:

on réservera [...] le mot d'essai pour désigner tout texte répondant à la définition qui suit: l'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code: 1) un JE non métaphorique, générateur 2) d'un discours *enthymématique* 3) de nature *lyrique* 4) ayant pour objet un corpus *culturel*. (Paquette 1985: 622, souligné en italique dans le texte)

Notons que cette définition s'occupe spécifiquement de l'essai en tant que forme de discours littéraire et que c'est dans ce contexte que l'auteur développe sa réflexion. Elle s'inspire ouvertement des *Essais* de Montaigne²⁶ et possède, comme toute définition, ses mérites et ses limites²⁷.

Quoi qu'il en soit, elle indique assez clairement, à notre avis, les caractéristiques générales de ce type de discours et constitue, pour nous, si elle est prise avec toute la souplesse nécessaire, un précieux instrument de travail pour pénétrer en profondeur l'univers discursif de l'essai dit littéraire.

Analysons donc de plus près les aspects saillants de l'essai littéraire tel qu'il est conçu par Paquette.

²⁶ Pour Paquette (1972 : 77) « Montaigne constitue un commencement absolu dans la culture occidentale moderne [...]. Montaigne crée le mot et la chose ».

²⁷ Paquette lui-même note (in Riendeau 2000 : 35), non sans ironie, qu'«une définition, par définition, ne sert qu'à servir ».

3.1 Dire « JE »

Pour Paquette (1985: 623) l'« avènement de ce JE non métaphorique » dans le discours de l'essai, ainsi nommé « pour le distinguer du JE (métaphorique ou métonymique) générateur de récit ou de poésie », constitue donc un élément fondateur de l'essai. Il s'agit pour Paquette (*id.* : 623, en italique dans le texte), d'un Je non « moins "construit" et fictionnel que le JE fondateur du récit romanesque - seulement il l'est *autrement* ». Toute l'ambiguïté de l'essai résiderait dans cet « *autrement* », dans ce statut de *l'entre deux* que l'essayiste met en scène.

Quoi qu'il en soit, ce que Paquette appelle le « processus d'individuation » de l'essai est une notion fondamentale qui lui permet, entre autres, d'expliquer la genèse de ce type de discours en Europe et notamment en Espagne :

Ortega y Gasset, l'un des principaux représentants de l'essai en Espagne, nous éclaire d'ailleurs jusqu'à un certain point sur ce qu'entendent généralement les essayistes espagnols sous le mot d'essai, lorsqu'il refuse à ses compatriotes du XVI^e siècle le titre d'essayistes, leurs ouvrages, dit-il, étant « sans individualisation » (Obras compt., éd. de 1936, t. I, p. 8. [en note dans le texte]). Or, par cette prise de position exemplaire sur ce que ne peut pas être l'essai, nous voici projetés au cœur même de la problématique de l'essai comme forme et du même coup nous sommes introduits à la conception claire et avouée que se font les essayistes espagnols de leur activité : l'individualisation comme processus générateur et non-métaphorique du discours. (Paquette 2003 : 89 [1972 : 77-78]).

Paquette note également (*idem* : 76) que l'essai s'est développé davantage et précocement en Espagne ou en Angleterre où il est vu comme « le plus sérieux et le plus moderne des genres littéraires ». Cette forme de discours est en effet considérée comme un instrument de liberté, un

instrument privilégié d'expression d'une pensée libre et laïque, un moyen d'émancipation vis-à-vis des idéologies dominantes, surtout de matrice religieuse²⁸.

C'est ainsi que l'essai manifeste l'individualité et l'indépendance de l'écrivain aussi bien dans les domaines de la pensée que dans ceux de l'expression littéraire.

L'« individuation » est alors le processus qui explique aussi la raison pour laquelle cette forme de discours apparaît assez tardivement dans l'histoire littéraire. C'est en effet lorsque les conditions historiques et sociales ont permis à l'écrivain de prendre la parole à la première personne, sans devoir la déléguer à d'autres voix fictives ou plus ou moins hétéronimiques, que l'essai a vu le jour. Ce n'est pas par hasard que l'essai se structure en tant que genre littéraire autonome pendant la Renaissance, époque où l'on assiste à l'essor de la pensée individualiste et à l'institutionnalisation, dans le domaine des lettres, de l'*ego* cartésien.

L'essai en effet est un genre qui apparaît dans l'histoire littéraire assez tardivement, à savoir lorsque les conditions historiques et sociales permettent à l'essayiste de ne pas déléguer sa parole à d'autres voix fictives ou plus ou moins hétéronimiques. De tels textes s'écarteraient de plus en plus des orientations dictées par la rhétorique classique: *l'inventio* (l'invention, le sujet choisi) n'impose donc pas directement au texte une *dispositio* rigide (la modulation et l'agencement des éléments dans le discours) ni une *élocution* (un style) trop précis²⁹.

²⁸ Pour Matvejevitch, comme l'on verra (voir *infra* deuxième partie), l'essai est aussi un instrument de liberté vis-à-vis de l'idéologie politique.

²⁹ En parlant des *Essais* de Montaigne, Michel Beaujour (1980: 113) fait état de cette infraction à la règle classique: « Ainsi les *Essais* transgresseraient-ils simultanément, et corrélativement, trois des parties (ou "offices") de la rhétorique: *inventio*, *dispositio* et *memoria*, ce qui entraînerait, par contrecoup, la libération d'*élocutio*, c'est-à-dire du style. Après ce coup d'État, il ne reste plus grand-chose de la rhétorique traditionnelle dans les *Essais* ».

Et ce n'est donc pas par hasard que l'essai se structure en tant que genre littéraire autonome pendant la Renaissance. Les *Essais* de Montaigne sont en effet l'expression d'une pensée libre et non dogmatique qui ne poursuit pas de fin « utile »³⁰.

Mais comment Paquette entend-il au juste ce « processus d'individuation » dans l'essai? L'essayiste, dit-il, en prenant la parole à la première personne, fonde son discours. Il dit JE et, par cet acte de parole, il *institutionnalise* dans le langage son *individualité*. Bien sûr, le fait de dire JE ne confère pas automatiquement au texte un caractère subjectif. La subjectivité de l'essayiste peut se cacher sous des formes plus modestes, voire être presque absente. Elle peut se retrouver aussi dans d'autres marques personnelles, telles que le NOUS ou le ON. Il n'en reste pas moins que cette prise de parole à la première personne implique une série de conséquences sur le plan esthétique.

Il est utile de rappeler à ce propos ce que disait Benveniste (1966: 259) du sujet dans l'énonciation :

c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"*ego*".

À cette idée, Benveniste ajoute un autre élément essentiel car le rôle d'émetteur présuppose donc le rôle de récepteur:

la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. (p. 260, souligné en italique dans le texte).

³⁰ Rappelons que la notion grecque de *kalocagathie*, attribuée généralement à Socrate, mais qui est déjà présente chez Hésiode et chez Platon, est un concept à la fois moral et esthétique où la beauté est associée au *bien* et à l'*utile*. De même, à l'époque romaine, Horace formule, dans son *Art poétique*, quelques réflexions bien connues sur l'utilité de la poésie : « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* », qui signifie que les poètes les plus respectés de l'âge classique sont ceux qui sont capables de joindre l'utile à l'agréable. Pour ces notions, cf. notamment Matvejevitch 1979: 83, 88.

Ce qui caractérise le projet de l'essayiste est précisément sa volonté d'insérer le sujet dans l'espace du discours et sa détermination d'en supporter, jusqu'au bout, les conséquences. L'acte de parole de l'essayiste implique en effet une prise de conscience de soi et des relations que le sujet institue avec le langage, et par cela même, avec le monde. C'est ce que suggère Paquette (2003 : 95 [1972 : 79]):

de la même façon que l'apparition de la première personne grammaticale dans la parole de l'enfant vers l'âge de trois ou quatre ans, l'irruption, par l'essai, du JE comme fondateur du discours littéraire bouleverse l'ordre des relations de la conscience avec le langage et l'univers que ce langage suscite et organise.

C'est ainsi que, pour l'essayiste littéraire, organiser un discours autour d'une « première personne » signifie également assumer la responsabilité d'une parole créative, qui « suscite et organise » des mondes non pas vrais mais vraisemblables, où le réel et l'imaginaire se confondent. En ce sens, vu dans la perspective de la création littéraire, l'essai ne diffère pas alors d'autres pratiques littéraires où le projet artistique est plus manifeste et, pour ainsi dire, plus officiel, plus universellement reconnu, ratifié par les normes sociales en matière de représentations littéraires. En regard de cela, l'essai, tout en fondant son discours sur la réalité, sur un aspect du réel, sur une réflexion logique, sur un savoir spécifique, peut tendre à « susciter » et à « organiser » des représentations non pas *vraies* mais *vraisemblables*, pas moins *scientifiques* qu'*imaginaires*.

3.2 Objet culturel et nature lyrique de l'essai littéraire

Un autre aspect de l'essai littéraire mis en avant par la définition de Paquette concerne l'objet sur lequel s'exerce la réflexion, à savoir ce qu'il appelle « l'objet culturel » de l'essai. C'est là un trait distinctif de l'essai que d'autres théoriciens ont remarqué. G. Lukács (1974: 23 [1911]) écrit par exemple que l'essai « parle généralement de tableaux, de livres et de pensées ». Art, livres, événements historiques, personnages publics, lieux, questions identitaires, politiques, idéologiques, sont également les sujets de prédilection de tout essai.

Pour définir la nature littéraire de l'essai, Paquette met en évidence notamment l'objet de la réflexion en tant que tel ainsi que les relations que le sujet entretient avec l'objet observé et le sens *lyrique* qui en découle. Apparemment, le discours d'idées pratiqué dans un essai s'accommode mal de la nature « lyrique » que l'on attribue d'habitude à la poésie. Cependant, Paquette note que

la nature *lyrique* du discours [de l'essai] s'évalue à la récurrence, au sein du texte, d'éléments formels spécifiquement linguistiques (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ou sémantiques), dans la mesure où nous pouvons définir le lyrisme comme *du langage* qui, par son propre code, indique qu'il tend vers *de la musique*. (Paquette1985 : 622, en italique dans le texte)

Ce que Paquette entend par « nature lyrique du discours » de l'essai relève en définitive de l'objet culturel choisi en tant que tel mais aussi de l'*attitude* prise par l'essayiste face à son sujet. En effet, en parlant de la « dissociation chez le même homme de l'universitaire et de l'essayiste, du scientifique et du poète », Paquette (2003 : 93 [1972 : 80]) souligne que la nature de la réflexion « modifie » l'objet représenté, « instituant un rapport strictement prosaïque avec la vie dans un cas », à savoir lorsque l'auteur est un universitaire ou un scientifique, et « un rapport spécifiquement *lyrique* », lorsque celui qui écrit est un essayiste littéraire. Á l'origine d'un essai

lyrique, ou littéraire, un rapport particulier, intime et personnel, s'instaurerait donc entre sujet observant et objet observé.

André Belleau (2003 : 163 [1983]), s'interrogeant à son tour sur les relations existant entre l'essayiste et son sujet, parle d'une sorte d'« obsession » :

[l]'essayiste aime parfois prendre des questions en apparence compliquées et leur donner une autre sorte de confusion que la confusion reçue. Mais inversement, il peut lui arriver d'être possédé par le démon de la clarté, de la logique, du démontrable. Il ne faut pas hésiter à parler ici d'obsessions. Il existe des désirs d'intelligibilité, d'articulation parfaite. Ce sont des déclencheurs et des moteurs de l'écriture.

L'essayiste considère en effet la matière observée selon deux points de vue opposés : d'un côté, son discours tend à réduire la complexité du réel, de l'autre, il vise à problématiser ce qui est considéré comme certain. Cette démarche consiste donc à concilier deux attitudes opposées. À la fois, mettre de l'ordre dans le réel et critiquer et problématiser ce qui paraît trop évident.

Dans un essai, c'est là une évidence, l'auteur *traite un sujet*. Il y est donc question d'une réflexion et d'une méditation qui s'exercent sur un *objet* particulier. Il devient alors capital, pour comprendre la nature et la fonction de ce type de discours, de définir non seulement les propriétés de cette réflexion, mais aussi de dégager les particularités de l'objet sur lequel l'essayiste exerce sa pensée.

L'essai, dit Belleau à ce propos (*op.cit.*: 162), traite d'un objet déjà connu, même parfois trop connu. Il se fonde bien plus que d'autres textes, sur d'autres « discours » :

[t]out le monde le sait : les écrivains font du neuf avec les discours de leur société. C'est l'indispensable environnement de langage sans lequel nous ne pourrions même pas commencer à écrire le début d'une phrase. Mais l'apparition d'essayistes dans la littérature suppose une condition supplémentaire : que la teneur en culture du discours social ne se situe

pas au-dessous d'un certain seuil. Car l'essayiste, lui, travaille plus spécifiquement avec le langage de la culture.

Belleau (*id.* : 162) précise dans la même page que l'essayiste « travaille dans le champ culturel avec les signes de la culture » et qu'il « a le bonheur d'habiter la sémiosphère »³¹.

L'objet culturel constitue ainsi la base sur laquelle l'essayiste construit et développe son discours. C'est là une connaissance qui s'acquiert par l'expérience: « à dix-huit ans », écrit encore Belleau (*ib.* : 162), « on peut être Rimbaud, on ne peut pas être un essayiste». Pour l'essayiste, en effet,

la connaissance et la maîtrise des langages qui composent le monde culturel se révèlent une entreprise infiniment plus longue que la connaissance et la maîtrise des formes romanesques destinées à représenter les langages sociaux de l'existence. C'est pourquoi, souvent, l'essayiste ne commence à se sentir écrivain que tard dans la vie .

L'idée génératrice du discours de l'essai s'enracinerait donc dans une sorte de conflit profond qu'éprouve l'essayiste entre son besoin de simplifier le monde et celui de le problématiser. Ces deux démarches opposées, ces deux sentiments contradictoires, se réconcilient paradoxalement dans l'écriture, l'essayiste étant parfois capable de maintenir, comme le dit R. Lane Kauffmann (2003 : 186 [1988 : 70]), « les antinomies de l'imagination et de la raison, de la spontanéité et de la discipline dans un état de tension féconde ».

Belleau (*ib.*: 160-161) n'hésite pas à dresser à ce propos un parallèle entre l'inspiration du romancier et celle de l'essayiste et parle d'« intrigue, histoire, narrativité » de l'essai car il envisage

³¹ Marielle Macé (2005 : 33) note également à ce propos que le discours de l'essai puise dans le patrimoine de « lieux communs » ou bien de « bons exemples » de nos sociétés et elle remarque ce qui suit: « Peut-être les essayistes travaillent-ils essentiellement avec des « lieux communs » ou, pour le dire avec un mot moins étranger à une modernité qui a tant voulu s'arracher à la rhétorique, avec un répertoire de bons exemples. Ils en partent, comme d'autant de formes héritées et de savoirs partagés qu'ils exploitent, développent, régénèrent, mais aussi fragilisent ou mettent en dérive ».

ce discours comme une écriture où les idées jouent le rôle que détiennent normalement les héros et les personnages dans un roman ou une nouvelle:

[i]l y a dans l'essai une histoire, je dirais même une intrigue, au sens que l'on donne à ces mots quand on parle de l'histoire ou de l'intrigue d'un roman et d'une nouvelle. Ce qui déclenche l'activité de l'essayiste, ce sont tantôt des événements culturels, tantôt des idées émergeant dans le champ de la culture. Mais pour qu'ils puissent entrer dans l'espace transformant d'une écriture, il faut que ces idées et événements soient comme entraînés dans une espèce de mouvement qui comporte des lancées, des barrages, des issues, des divisions, des bifurcations, des attractions et répulsions. Voilà qu'ils se conduisent au fond tels les personnages de la fiction et qu'ils nourrissent entre eux des rapports amoureux, de haine, d'opposition, d'aide, etc. Il se produit une réelle dramatisation du monde culturel et je parierais qu'à la fin, il existe des idées gagnantes et des idées perdantes. Une idée suscite le goût d'écrire, une idée fait en sorte que le vouloir-écrire chez l'essayiste devient plus fort que le non-écrire, et cette idée va rencontrer toutes sortes d'obstacles comme le héros du roman. Idée ou héros problématiques...

C'est donc le sens de ce conflit profond vécu par l'auteur que le lecteur retrouve dans l'écriture de l'essai, une fois ce sentiment mis en forme verbale. Il peut arriver, en effet, que la pensée ne reste qu'à l'état de « non exprimé », de simple ressenti. En effet, les sentiments éprouvés par l'essayiste peuvent conduire à un acte volontaire d'écriture, à un « vouloir-écrire », comme le dit Belleau (*ib.* : 161), ou bien rester à l'état d'« obsession » et de « fantasmes » inexprimés demeurant quelque part dans l'âme de l'essayiste sous une forme non verbale ou préverbale, pendant une période plus ou moins longue de « maturation », jusqu'à ce que, à un moment donné, ils jaillissent, viennent à la surface de la conscience et, par là même, déclenchent l'écriture:

[e]lles [les idées à l'origine d'un essai] reviennent, elles le hantent. Il [l'essayiste] garde l'idée en lui comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher, des possibilités qu'a l'idée de s'orienter, de se connecter à d'autres idées. Pendant cette période de maturation, attentif aux déclics, aux trajets, aux ouvertures et fermetures, l'essayiste décidera si tout cela est assez vif, rapide, nombreux, inattendu, complexe pour donner lieu à la forme d'un

essai [de forme achevée] ou plutôt au parcours d'un essai [qui reste dès lors inexprimé]. (Belleau, *ib* : 161-162)

Par ces réflexions sur l'essai considéré donc souvent à tort comme un discours pragmatique aux retombées pratiques nous voilà plongés au cœur de la magie et de la fascination qui engendre l'acte d'écriture.

3.3 Relations sujet/objet

L'essayiste se propose le plus souvent d'appliquer sa réflexion à des sujets extérieurs, tirés de l'observation de son milieu culturel, au sens le plus ample. C'est en considérant la nature et le type de lien qui unit le sujet à l'objet représenté dans l'essai que l'on peut aussi tenter de pénétrer plus en profondeur dans la spécificité de cette forme de discours. C'est notamment le rapport très fort qui unit le sujet à cet objet extérieur qui permet à György Lukács de qualifier l'essai d'œuvre *de circonstance* : « à côté du titre de tout essai », écrit-il (Lukács 1974 : 29-30 [1911]), « figure en caractères invisibles : "à l'occasion de..." ». C'est que l'objet de l'essai est traité en tant qu'« occasion », que *stimulus* capable de déclencher une réflexion profonde et personnelle. Il constitue pour l'essayiste, écrit encore Lukács (*idem* : 30), un « départ », un « tremplin » qui déclenche un discours *circonstanciel*, toujours lié à des contingences extérieures, qui s'enracine dans les profondeurs du sujet et se confond avec sa subjectivité. L'essayiste est capable notamment d'intégrer et de transformer la circonstance, l'occasion, l'événement, le fait historique, dans une réflexion tout à fait personnelle, susceptible de transcender la circonstance particulière qui donne vie à la réflexion. La réalité *objective* traitée dans la pensée *subjective* de l'essayiste produit ainsi, selon Lukács, une représentation « d'ordre supérieur », qui permet « la vision de l'essence

dépouillée du sensible qui la masquait »³². C'est ainsi que cet auteur accorde à l'essai un statut d'œuvre *poétique* : il ne distingue pas de façon significative la poésie de l'essai et parle toujours de *Dichtung*, à savoir de poésie, car l'essai, en ce sens, est un discours créatif tout comme celui d'un poème. L'essai réaliserait, notamment, une forme de *poétisation* de la réalité, de décomposition et de recomposition du réel dans l'ordre du langage. C'est alors que l'épithète *artistique* ajoutée au mot *essai* prend, pour Lukács, tout son sens et se justifie pleinement de sorte que ce type d'écrit peut être qualifié à ses yeux « d'œuvre d'art » et de « poème intellectuel » (Lukács *id.* : 33). L'essayiste est dès lors capable de « dire » et de « faire parler » la réalité mieux que tout discours scientifique : « l'essai [conclut-il] est une sorte d'art, une mise en forme (*Gestaltung*) spécifique et totale d'une vie spécifique et complète » (Lukács *ibid.* : 33).

Paul Valéry (1957 : 1733 [1924]) rejoint sur ce point Lukács lorsqu'il note que l'essai est « l'effet d'une circonstance » et qu'il est le produit d'une réflexion intime déclenchée par l'observation d'un sujet extérieur :

[d]e ces essais que l'on va peut-être lire, [Valéry parle ici de ses propres essais recueillis dans *Variété*] il n'en est point qui ne soit **l'effet d'une circonstance**, et que l'auteur eût écrit de son propre mouvement. Leurs objets ne sont pas de lui ; même leur étendue parfois lui fut donnée. Presque toujours surpris, au début de son travail, de se trouver engagé dans un ordre d'idées inaccoutumé, et placé brusquement dans quelque état inattendu de son esprit, il lui fallut, à chaque fois, retrouver nécessairement le naturel de sa pensée. Toute l'unité de cette *Variété* ne consiste que dans ce même mouvement. (C'est nous qui soulignons en gras)

Chez Valéry, l'objet extérieur - fait, idée, événement, parfois la simple commande de l'éditeur – se présente à l'observation de l'essayiste en tant que « surprise », événement « inaccoutumé » qui génère une forte sensation de dépaysement et de nouveauté. C'est un état

³² Ces mots sont de Guy Haarscher qui a écrit les notes introductives au texte de Lukács, *op. cit.* : 9.

d'âme qui naît « brusquement » et de façon « inattendue » et qui saisit l'essayiste au dépourvu, mais qui l'« engage » cependant, le pousse à retrouver le « naturel de sa pensée ». La réflexion déclenche donc un « mouvement » entre la subjectivité de l'auteur et l'extériorité de l'objet observé, entre la pensée et la réalité, le réel et l'imaginaire. Voilà pourquoi le discours de l'essai est « en mouvement » : il suit les multiples relations existant entre un événement pris à l'état pur et une « pensée naturelle » qui tente de donner un sens et une forme à cette expérience. L'écriture accompagne une telle pensée et se dote d'un style personnel. Ce qui rappelle la célèbre phrase de Buffon : « le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées »³³.

Vu sous cet angle, l'essai ne diffère pas de façon aussi nette des autres formes de discours littéraire et, lorsqu'il arrive à instaurer une communication *littéraire* à proprement parler, les perceptions et les sensations du lecteur s'enrichissent, sa pensée, sa conscience et sa connaissance de l'univers s'élargissent. À ces conditions, on peut considérer l'essai comme étant une œuvre *de circonstance* qui tout en étant axée sur des sujets relevant chacun d'un domaine spécifique parvient à se concrétiser en un langage *universel*.

Ce rappel au caractère circonstanciel de l'écriture littéraire est présent d'ailleurs aussi dans un ouvrage théorique de P. Matvejevitch (1979) consacré à la poésie de circonstance, *Pour une poétique de l'événement*, où il écrit notamment, quant à la nature et à la relation du poète avec l'événement, ce qui suit :

[i]l est préférable de récuser ici la vieille querelle de la hiérarchie des *sujets poétiques* et d'examiner de façon plus générale la part que peut avoir la *circonstance* même dans la poésie de circonstance ainsi que les problèmes qui en relèvent. Il est indispensable, pour ce faire, de souligner tout d'abord l'erreur que l'on commet assez souvent en parlant des *sujets* de la poésie :

³³ Buffon, *Discours sur le style prononcée à l'Académie Française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753*, Texte de l'édition de l'abbé J. Pierre, Librairie Ch. Poussielgue, Paris, 1896 [en ligne], disponible sur http://un2sg4.unige.ch/athena/buffon/buf_disc.html, consulté le 16 avril 2010.

ce que l'on présente comme *sujet* (ou comme matière à œuvre) n'est très souvent qu'un simple "prétexte" (Baudelaire), le "levier" (Apollinaire) qui met en marche les ressorts de la sensibilité et de l'activité poétisante. Il en est de même de la circonstance dans la poésie de circonstance. Hegel l'a bien vu en notant dans son *Esthétique*, à propos de *Gelegenheitsgedichte*, que la "circonstance extérieure" peut être réduite au rôle de simple "stimulant". (Matvejevitch 1979 : 216-217, souligné dans le texte)

On pourrait bien étendre ces réflexions de Matvejevitch sur la poésie aux sujets traités par l'essayiste dans son discours, ceux-ci pouvant à leur tour n'être que « prétexte » et « levier » qui mettent « en marche les ressorts de la sensibilité et de l'activité poétisante ».

Matvejevitch lui-même nous a fourni, lors d'une rencontre en 1998, un court texte où il expose sa façon de considérer le rapport qu'il entretient dans ses essais avec l'événement extérieur. Nous le reproduisons ci-après car il peut utilement compléter nos réflexions sur la nature du rapport existant entre l'essayiste et son sujet. Il s'agit d'un texte dactylographié et corrigé à la main qui n'est pas destiné à la publication et qui, à notre connaissance, est resté inédit:

[u]n événement se produit, commence, dure et s'achève ; il advient ou arrive on ne sait pas toujours d'où ni pourquoi, s'accroît ou diminue, s'accomplit, s'interrompt, reprend ou prend figure quelque part, se perd ou disparaît en laissant ou non des traces. Il semble avoir une origine plus ou moins lointaine, une dimension ou une étendue indéterminée, un volume particulièrement difficile à déterminer, une intensité ou une insistance variant d'un instant à l'autre, une fréquence aussi, parfois une simple résonance ou un bruit, un impact plus ou moins relatif, un sens ou même une essence, un espace où il a lieu et ce lieu lui-même, identifiable ou non, apparence, illusion, ou réalité concrète.

Les événements viennent en série ou isolément, ils sont prévisibles ou inattendus, ils se suivent ou se séparent, s'opposant ou non les uns aux autres, s'échangent ou se répètent, s'accumulent ou se détachent de manière régulière ou désordonnée. Des centaines de noms, de verbes ou d'épithètes s'emploient ou s'appliquent pour définir les événements, leur contenu ou leur vanité. J'emprunte ces qualifications aux discours que j'entends autour de moi, qui m'obsèdent ou m'agressent.

Ainsi, pour qu'un événement s'intègre dans la conscience de l'essayiste et devienne matière à réflexion de type poétique, une certaine empathie entre le sujet et l'objet s'avère nécessaire. Sans cela, l'événement qui se présente à la conscience ne demeure qu'une simple perception, une donnée brute de l'expérience, ou, pour ainsi dire, un *signe*, il n'est pas encore une *signification*. Seuls les efforts de compréhension de l'homme, de son intellect et son affectivité, peuvent convertir l'information, le fait, l'événement, en une expérience, en un état de conscience. En ce sens, la connaissance est une capacité de l'intellect humain de trouver, de gérer, d'utiliser et d'évaluer des données et des informations qui s'intègrent alors dans un vécu. C'est ainsi que cette rencontre avec l'événement, conjuguée à la subjectivité, devient concept, relation, unité logique, et peut influencer ou générer des émotions à l'envi. L'intervention de l'individu sur le fait comporte l'activation d'une intuition, l'instauration d'une fonction cognitive tendant à faire des rapprochements, à établir des correspondances et des reconnaissances. L'essayiste tente alors de saisir les raisons permettant, dans un contexte spécifique, de mettre en relation des événements apparemment disparates et, dans le désordre des questions en apparence compliquées, il peut proposer son discours organisé.

C'est le sens de cette expérience que l'essayiste s'efforce de rendre dans son discours.

3.4 Discours « enthymématique » intentionnellement lacunaire

Pour compléter utilement notre description de l'univers discursif de l'essai littéraire il est nécessaire de parler à présent de la notion d'*enthymème* évoquée par Paquette dans la définition de l'essai que nous avons retenue.

L'enthymème est, d'après le dictionnaire (cf. Le Petit Robert, *s.v.* enthymème), une « forme abrégée du syllogisme dans laquelle on sous-entend l'une des deux prémisses ou la conclusion ».

Appliquée à l'essai, cette notion rend compte de la forme particulière de l'argumentation, qui procède par sauts, digressions, raisonnements laissés implicites ou intentionnellement vagues. La construction des énoncés dans l'essai répond donc à un souci de précision dans l'indétermination, de digression au sein d'un discours logique et raisonné.

C'est précisément ce que remarque Paquette (1985: 622-623) lorsqu'il dit que le raisonnement mis en scène dans l'essai relève essentiellement d'un discours « enthymématique », à savoir d'une argumentation logique et « raisonnée » qui se base sur « un processus argumentatif par digression ». Pour Paquette (2011, non paginé)

l'essai n'enseigne pas, tout au plus, selon l'heureux paradoxe que Marie de Gournay appliquait à Montaigne, "il désenseigne la sottise".

L'auteur insiste beaucoup (*id.* : non paginé) sur le fait que l'essai ne constitue pas un « savoir » mais bien plutôt une « interrogation à laquelle aucun savoir n'est encore susceptible de répondre ». Le recours fréquent et systématique à la digression, à la citation, au fragment, peut alors conférer au discours un aspect moins rigoureux, plus aléatoire, mais aussi lui donner tout son pouvoir d'évocation.

Dans le texte déjà cité, Marc Angenot (*op. cit.*: 31) aborde également la notion d'enthymème et le fait en parlant du discours qu'il appelle « doxologique », à savoir du discours qui « reçoit en partie passivement l'opinion courante ». Ce type de discours est celui de la littérature de combat et des textes d'idées et, en partie, celui de l'essai :

le discours enthymématique est composé d'énoncés lacunaires qui mettent en rapport le particulier et "l'universel"- et supposent une cohérence relationnelle de l'univers du discours. [...]

L'enthymème, en effet, est un maillon d'une "chaîne de pensée" plus ou moins déployée dans tous ses éléments, chaîne dont l'organisation n'est ni aléatoire ni réversible, mais organisée selon une stratégie générale d'ordre cognitif.

C'est précisément cette stratégie du non-dit, de l'inachevé, du lacunaire, de la digression, qui est productrice de sens car c'est elle qui fait directement appel au lecteur pour qu'il participe à la création du sens textuel. Une fois reconnue par le lecteur, cette tactique discursive oriente sa compréhension des formes linguistiques et préside à la constitution du sens. C'est ce que suggère aussi Riendeau (2000 : 38):

c'est le concept de raisonnement lacunaire (ou inachevé) qui fournit à l'essai un mode d'énonciation qui lui est propre, et qui se trouve dans cette entreprise de réflexion sur un objet en suscitant davantage de questions que de réponses. C'est aussi en ce sens qu'il faut envisager la lacune: une stratégie énonciative et rhétorique qui participe de la réflexion essayistique [sic] et non pas une faiblesse argumentative.

Ainsi, le but de la forme « lacunaire » dans l'articulation du discours ne serait pas de persuader le lecteur, comme cela arrive dans les discours rhétoriques classiques. Tout au contraire, le discours de l'essai vise à toucher sa capacité d'imagination. Le texte confie au lecteur la tâche de combler les vides d'un discours intentionnellement lacunaire.

Peut-on dès lors entendre autrement la célèbre devise de Montaigne "Que sais-je?" L'essayiste refuse tout schématisme et tout rationalisme outrés et il est le premier à avouer son impuissance à expliquer scientifiquement le monde et à revendiquer son pouvoir créatif face au monde des mots. C'est ce que remarque aussi Paquette (2003 : 92 souligné en italique dans le texte [1972 : 80]), pour qui l'essai

n'est plus *science* du tout. Et c'est son impuissance constitutive à s'exprimer comme *science* qui le contraint à se perpétuer comme *art*.

Arrêtons notre parcours sur l'essai en général sur ce point. Nous jugeons utile à présent, pour achever notre examen de l'essai littéraire, d'analyser brièvement plus en particulier les qualités que l'on reconnaît de nos jours à un essai considéré spécifiquement littéraire, tel que le *Bréviaire méditerranéen* (1995 [1987]) de Predrag Matvejevitich.

4. L'ESSAI LITTÉRAIRE DU « TROISIÈME TYPE » DE PREDRAG MATVEJEVITCH

Quelques repères biographiques seront sans doute utiles pour mieux saisir la nature des essais de Predrag Matvejevitich. Écrivain de langue maternelle croate, né en 1932 à Mostar, en Bosnie, c'est-à-dire en ex-Yougoslavie, d'un père russe et d'une mère croate, il a publié à ce jour une trentaine d'essais majeurs³⁴, consacrés à des problèmes divers, aussi bien culturels que littéraires, tous marqués par un style et par une écriture assez reconnaissables et assez particuliers.

Ses essais sont écrits directement en croate, d'autres composés directement en russe, en français ou en italien³⁵. Il a appris notamment le français de son père qui, comme beaucoup de familles aisées de l'ancienne Russie, parlait assez convenablement le français que l'on apprenait à l'époque au contact des gouvernantes françaises. En France, Matvejevitich a obtenu également un doctorat es-lettres à la Sorbonne en 1967 avec une thèse sur la poésie de circonstance dirigée par Étienne Souriau. Puis il a eu l'occasion d'y enseigner plusieurs années après s'être échappé d'une ex-Yougoslavie en guerre, notamment la littérature comparée à la Sorbonne Nouvelle. Dans ces

³⁴ Par essais majeurs, nous entendons des monographies. Cf. *infra*, bibliographie.

³⁵ Parfois, dans le même texte, il rédige directement des parties en russe, la langue de son père et aussi en italien. C'est le cas par exemple de l'essai *Entre asile et exil : épistolaire russe*, Paris, Stock, 1995, traduit du croate par M. Robin et M. Begić, où des lettres ont été écrites directement en russe et traduites en français. De même dans *L'altra Venezia*, Milan, Garzanti, 2003, Prix Strega Europeo en 2003, certains chapitres ont été rédigés directement en italien par l'auteur.

dernières années d'enseignement, avant de partir à la retraite, il a été professeur titulaire de littératures slaves à l'Université *La Sapienza* de Rome.

Les ouvrages de Matvejevitch ont reçu plusieurs prix littéraires prestigieux, dont le Prix Européen de l'Essai 1992 attribué par la Fondation Charles Veillon au *Bréviaire Méditerranéen*³⁶.

Considérons à présent les motivations qui ont poussé le jury à attribuer le prix à l'essai de Matvejevitch.

4.1 Un « gai savoir »

Dans l'*Allocution* qu'il prononce lors de la cérémonie d'attribution du Prix³⁷, Iso Camartin (1993 : 5-6) a fait, au sujet des essais candidats au prix, une remarque significative quant à leur aspect formel. Il dit que dans ces essais

on y trouve le discours philosophique ou historique, le discours politique ou polémique et, de temps en temps, l'on retrouve aussi le discours poétique. L'essai est ouvert à toutes ces préoccupations, mais ce que l'on recherche surtout dans l'essai, c'est **l'interférence de ces discours différents**. (C'est nous qui soulignons)

³⁶ Le *Bréviaire méditerranéen* a reçu, outre le Prix Européen de l'essai décerné par la Fondation Charles Veillon (Bussigny, 1992), le prix du meilleur livre étranger en France dans la catégorie Essais (Paris, 1995). En Italie, le *Bréviaire* s'est vu attribuer différents prix tel que le prix *Malaparte* du meilleur livre étranger (Capri, 1991), le prix *Boccaccio Europeo* (Certaldo, 1992), le prix *Obiettivo Europa* (Milan, 1995), le prix *Marinità* (Rome, 1995).

³⁷ Le Prix Européen de l'Essai Charles Veillon, d'un montant de 30000 francs suisses a été institué à Bussigny, en Suisse, en 1975 à la mémoire de Charles Veillon, fondateur d'entreprises et mécène. Depuis son institution, le prix a été attribué à 33 essayistes européens, dont des essayistes francophones tels que Roger Caillois (1978), Jean Starobinski (1982), Edgar Morin (1987), Tzvetan Todorov (1998), Alain de Botton (2003) et Predrag Matvejevitch (1992). Nous tirons ces renseignements de la page web de Présentation du *Prix Européen de l'Essai Charles Veillon*, [en ligne]. [Bussigny, Suisse], [consulté le 19 février 2010]. Disponible sur : <http://www.fondation-veillon.ch/prix/default.php>.

C'est cette imbrication de discours différents qui détermine alors, d'après Camartin, « un style spécifique incomparable avec celui des autres genres ». Camartin (*idem*) en conclut que l'essai littéraire repose sur le mélange de ces composantes hétérogènes :

[c]haque année, nous trouvons de nouveaux livres qui nous fascinent à cause de leur colère polémique ou de leur vision politique ou, de temps en temps, de leur flair sensuel et poétique, mais rarement, nous tenons dans nos mains un livre qui nous enchante par sa rigueur intellectuelle et sa force persuasive de la même manière que par ses ingrédients esthétiques.

Il affirme également que l'essai littéraire de Matvejevitch retenu par le jury possède des « qualités extraordinaires » que les autres discours scientifiques n'ont pas :

[I]a trouvaille de cette année a été le « Bréviaire méditerranéen » de Predrag Matvejevitch. On pourrait dire que ce Bréviaire est pour le genre littéraire de l'Essai ce que la découverte d'une nouvelle rose des vents était pour un cartographe du tard Moyen Age : emblème d'une navigation de degré supérieur, orientation pour une écriture au-delà de nos besoins particuliers de comprendre et de réagir. Il est difficile de trouver aujourd'hui un livre où le lourd savoir des cultures réunies autour de la Méditerranée nous est présenté avec tant de charme, de finesse et de goût pour les surprises intellectuelles, « Fröhliche Wissenschaft » comme nous en avons besoin dans un monde qui n'est pas tellement « fröhlich ». De tomber sur un livre tel que le « Bréviaire méditerranéen » représente pour le jury d'un Prix Européen une fortune particulière. Il faut être aveugle pour ne pas remarquer les qualités extraordinaires de ce livre qui va nous être présenté. Le seul mérite du jury est de ne pas avoir dormi ! (Camartin *ib.*)

Il y a dans l'essai ainsi conçu un « lourd savoir » qui se transforme en un « gai savoir », une écriture qui tout en ayant pour objet la description des cultures de la Méditerranée constitue une « navigation de degré supérieur » allant « au-delà de nos besoins particuliers de comprendre et de réagir ».

4.2 Un savoir « non documentaire »

Robert Bréchon (1993 : 11) aborde, dans son *Laudatio*, le problème de la définition du genre de discours dont relèverait le *Bréviaire* de Matvejevitch:

[l]e *Bréviaire* n'est pas un roman. Qu'est-ce que c'est ? Je réponds sans hésiter : un essai. Mais pas au sens qu'on donne trop souvent aujourd'hui à ce terme galvaudé, qui a fini par désigner n'importe quel discours.

Si donc Bréchon place le texte de Matvejevitch parmi les essais littéraires, il le fait en précisant préalablement le sens qu'il attribue au mot *essai*. Bréchon se plaint en effet du sens « galvaudé » qu'a pris ce terme de nos jours à cause notamment de son emploi généralisé, extensif, non critique, voire parfois ouvertement abusif³⁸. Ainsi, pour retrouver le sens authentique du mot, il fait appel à Montaigne, et, ce faisant, classe résolument l'essai contemporain de Matvejevitch parmi les textes littéraires:

[l]'essai, dont le territoire est délimité par la philosophie, la fiction, la poésie et le journal intime, est un genre majeur, dont Montaigne avait donné le modèle et le chef d'œuvre. Il y a trente ans que j'attends qu'un grand écrivain réinvente l'essai. C'est fait. Predrag Matvejevitch a proposé un modèle de cet **essai du troisième type** qui sera, je crois, la forme littéraire de demain. (Bréchon *ibidem* : 11, c'est nous qui soulignons)

Quoi qu'il en soit, il y a lieu de se demander quel est le sens précis que le critique attribue ici à l'expression « essai du troisième type ». Dans sa postface au *Bréviaire*, Bréchon (1995 : 253)

³⁸ Comme l'indique l'Encyclopédie Larousse « [p]our peu qu'un texte en prose présente un point de vue relativement personnel sur un sujet quelconque, on se croit autorisé à l'appeler 'essai' ».

revient de manière plus diffuse sur le problème de la définition de ce texte et précise son idée comme suit :

[le *Bréviaire*] n'est en tout cas ni une étude objective (traité, thèse, ou ce qu'on appelle ordinairement, à tort, essai) ni une suite d'impressions, de considérations ou de divagations. Le *Bréviaire* se situe dans la bande étroite restée libre entre le discours académique et le discours "poétisant", que guette "le kitsch".

Selon Bréchon on a donc tort d'appeler *essai* une « étude objective ». L'essai s'inscrit en effet dans un espace de « l'entre deux » : d'une part il côtoie le discours savant et scientifique - celui que l'on peut découvrir dans un traité, une thèse ou dans un texte scientifique - et, de l'autre, il touche au discours poétisant et imaginaire, fait de divagations et d'impressions personnelles, tel qu'il se manifeste dans un journal intime ou dans un roman autobiographique, par exemple. C'est justement en exploitant cette position « ambiguë », liminaire, de frontière, que l'« essai du troisième type » peut voir le jour : c'est l'espace d'un discours novateur et inédit qui tient à la fois du scientifique et de l'imaginaire, du vrai et du véridique, du prosaïque et du poétique, tout en gardant une forme autonome et particulière³⁹.

³⁹ C. Magris (1995 : 8) met en parallèle la Méditerranée décrite par Matvejevitch et celle évoquée par d'autres écrivains illustres et il situe à son tour le *Bréviaire* de Matvejevitch dans un espace de frontière entre l'écriture autobiographique et créative d'un Gide et celle plus scientifique et historique d'un Braudel, entre le style descriptif et lyrique des essais sur la Méditerranée d'un Camus recueillis dans *Noces* (1970 [1939]), et le discours savant d'un Michelet, ces écrivains étant pris comme modèles, respectivement, de l'essai « mystico-lyrique » et de l'essai « historico-culturel », et il note que le texte de Matvejevitch mélange création littéraire et « fidélité absolue au réel ». Voici ce que dit au juste Magris (1995 : 8) : « Qu'est-ce que ce livre, qui défie avec une exquise discrétion les genres littéraires ? La Méditerranée de Matvejevitch, comme il le dit lui-même, ce n'est pas seulement l'espace historico-culturel, étudié magistralement et peut-être définitivement par Braudel, ni l'espace mystico-lyrique célébré par Gide ou par Camus. Œuvre fascinante qui tient tout à la fois du portulan, du lexique et de l'essai/roman reposant sur une fidélité absolue au réel, le livre de Matvejevitch peut nous faire penser, de par son autonomie totale et sa diversité, à *La Mer* de Michelet, livre bizarre et génial lui aussi, dans lequel le grand historien, après avoir sondé, dans les archives, l'histoire de France et celle de la Révolution, consacre son inlassable attention à la

Bréchon (1993 : 7) souligne ainsi le caractère hybride du discours de l'essai. Dans le *Bréviaire* de Matvejevitch – dit-il – on trouve le mélange de trois voix différentes : celle du « professeur d'université, critique et théoricien de la littérature », celle de « l'essayiste, chroniqueur, explorateur et chantre de la Méditerranée », et celle du « polémiste dont les interventions dans la vie publique de son pays ont pris la forme de libelles et de pamphlets. En somme, à la fois, un Taine, un Montaigne et un Voltaire ».

C'est ainsi que la fusion d'instances de discours différentes concourt à créer une voix unique et particulière: la voix du critique littéraire, du chroniqueur, de l'essayiste, celles du chanteur des beautés de la Méditerranée et du polémiste, s'entrelacent, se superposent, se rappellent, se renforcent les unes les autres en créant un effet particulier où la réalité est transformée par le regard de l'essayiste.

Le « style spécifique » de l'essai résiderait dès lors dans une sorte *d'esthétique du mélange* : le discours hybride, mélangé, bigarré de l'essai serait à même d'engendrer chez le lecteur, comme le dit R. Bréchon (*id.* : 10), une « fascination » particulière déterminée par « ce pouvoir d'entraînement qu'a parfois le langage » lorsqu'il est capable de conjuguer la fidélité à la réalité et la création littéraire. En effet, pour Bréchon (*id.* : 10),

le savoir que contient le *Bréviaire* n'est pas d'ordre documentaire. D'abord parce qu'il est problématique : il y a, dans ce livre plus de questions que d'affirmations. Et surtout parce que l'auteur entretient avec son sujet un rapport personnel, presque charnel.

Sous la plume de l'essayiste, les choses reprennent donc vie, sont de nouveau goûtées et savourées, l'essai ayant, d'après Bréchon (*id.* : 11), un caractère

stratification géologique des côtes et aux phares, aux coquillages et à la flore océanique, aux stations balnéaires et aux récits sur les sirènes».

concret, sensuel, chatoyant. Son contenu est fait de choses réelles, de chose de la vie : arbres, fleuves, animaux, maisons, bateaux, outils, couleurs, senteurs, traditions populaires, marchés, fêtes, contes, jurons et chansons.

Il y a donc là une « primauté des mots », comme le dit encore Bréchon (id. : 11) et une transformation particulière du sens et de l'effet ressentis par le lecteur :

au rebours de ce qui se passe habituellement dans les discours, les traités et le reportages, où les mots ne servent qu'à exprimer les idées, ici, dans le *Bréviaire*, les choses s'accrochent aux mots.

Cela fait passer dès lors au second plan la référence au réel et fait glisser le discours du plan de la réalité à celui du récit imaginaire. Le lecteur s'étonne ainsi de lire moins un traité savant qu'un récit imaginaire:

[m]ais le plus étonnant, c'était de voir que tout cela fonctionne à la manière d'un récit. Le *Bréviaire* raconte une histoire et trace un itinéraire. Une onde de sens le parcourt et les blancs qui le ponctuent, séparent les développements successifs, me font penser aux manchons qui, en mécanique, assurent la transmission du mouvement d'un organe à l'autre. Je me suis souvenu de Sartre : un roman, disait-il, est une grande forme en mouvement.

Voici donc une des possibles lectures littéraires à laquelle l'essai contemporain peut se prêter.

5. BILAN

Terminons cette première partie consacrée à l'essai en tentant de dresser un bilan. Dans ces pages nous avons essayé de saisir la nature de l'essai en tant que forme de discours et, pour ce faire, nous avons avant tout considéré de plus près l'étymologie du terme et son histoire. Deux acceptions peuvent donc être prêtées à ce terme : l'une pragmatique désignant un discours de nature essentiellement argumentative qui a trait au réel, l'autre plus littéraire, désignant un type de discours où la fiction et le récit deviennent prépondérants.

Pour mieux définir cette nature « pragmatique » et/ou « littéraire » du discours de l'essai nous nous sommes ensuite placés au niveau de l'auteur et avons examiné les conditions qui déterminent sa naissance. Nous sommes partis du postulat théorique suivant: un discours, avant de se manifester sous une forme linguistique donnée, possède une existence *virtuelle* et *potentielle* dans l'esprit de l'auteur et nous nous sommes demandés quelles idées sont à l'origine de ce type de discours. En ce sens, le texte produit par l'essayiste est censé manifester les projets, les intentions, les dispositions, les états d'âme de l'auteur.

Nous avons constaté à ce propos que les *articles journalistiques*, les *traités* et les *thèses* sont des discours dont la finalité de l'auteur est essentiellement *informative*, *didactique* et *scientifique* tandis que *l'essai* dit *littéraire* ou *poétique* comporte des « ingrédients esthétiques » spécifiques (Camartin). Autrement dit, l'essai est bien sûr aussi un discours qui informe, enseigne, instruit en s'appuyant sur des documents authentiques, mais qui accomplit par là même une « fonction esthétique » (Belleau) plus ample, qui vise non seulement à informer mais aussi à émouvoir et qui s'adresse donc autant à l'intellect qu'à l'affectivité des lecteurs.

Nous avons remarqué ensuite que l'essayiste est généralement animé par une « obsession du clair et du démontrable » mais aussi par une volonté qui l'amène à une « problématisation » et à une « interrogation » du réel. Ce qui déclenche l'écriture d'un essai littéraire serait notamment une

disposition particulière pour la matière traitée qui transforme cette dernière en «occasion», *stimulus*, *prétexte* développant une réflexion qui se détache du donné réel et contingent et qui vise à s'ouvrir sur une méditation à valeur symbolique.

Nous avons jugé utile d'analyser également, d'un point de vue général, ce qui caractérise la mise en discours de cette attitude à la fois *pragmatique* et *esthétique* de l'essayiste et nous nous sommes demandé notamment dans quelle mesure le projet *poétique* de l'essayiste, son inspiration littéraire, marquent le maniement du langage et l'expression verbale. Nous avons exploré, à ce propos, la notion de « rhétorique du moi » mise à l'œuvre dans l'essai telle qu'elle est conçue par Angenot ainsi que la notion d'essai littéraire évoquée par Paquette.

Le principal acquis de cette première partie est donc une constatation de la nature hybride de ce type de discours : l'essai relève du *mélange* et de l'*hybridation* de voix différentes et de rhétoriques diverses. Il est en effet un discours qui se compose d'éléments hétérogènes où des « éléments de nature différente » sont « anormalement réunis », et qui « participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles »⁴⁰. Il peut dès lors dépeindre une réalité dans un but *utilitaire* et *scientifique*, et se configurer comme un texte ayant une fonction essentiellement « pragmatique », ou bien évoquer une *réalité transfigurée* par l'*imagination*, allier la *fiction* aux documents *authentiques* et tendre à *créer* alors une « représentation supérieure », comme le dit Guy Haarscher de l'essai (in Lukács *op. cit.* : 9), représentation produite par une écriture qui est le « travail de l'artiste (du poète, de l'essayiste) ».

D'ailleurs, c'est cette *hybridation* qui, du point de vue rhétorique, crée le ton et le style propres à l'essai littéraire. Starobinski (*op. cit.* : 180 [1985]) n'hésite pas à parler à propos de Montaigne d'une véritable « esthétique du mélange » et Pascal Riendeau (2000 : 3), souligne, lui aussi, que l'intérêt de l'essai littéraire contemporain réside notamment « dans sa capacité à exprimer un discours original tout en participant d'autres formes ».

⁴⁰ Le Petit Robert, s.v. hybride.

Puis on a tenté de mettre en relief également l'importance des effets que produisent l'hétérogénéité et le mélange pour l'autre pôle de la lecture, à savoir le lecteur de l'essai. Certains essayistes joueraient ainsi intentionnellement sur les résonances que suscitent le rapprochement d'éléments hétérogènes, sur les variations des thèmes, des formes et des styles dont dispose l'essai, pour déclencher chez son lecteur un intense travail au niveau de l'imaginaire. C'est ainsi du moins qu'est lue aujourd'hui l'œuvre historique de Jules Michelet (cf. par exemple *La mer*, 2007 [1861]) ou, par endroits, celle de Fernand Braudel (cf. *La Méditerranée* (1985) [1977])⁴¹.

Le but de ce type d'essayiste serait notamment de créer une image nouvelle de la réalité, de transformer dès lors les données du réel en objet de l'imaginaire. Le travail du lecteur serait celui de suivre les isotopies de sens organisées par l'auteur dans son texte, de goûter d'une rhétorique du non dit, de l'implicite, qui désigne, par le pouvoir de signification qu'a le langage, autre chose que ce que dit l'expression.

Cette forme particulière de discours permet donc de faire participer le lecteur à la constitution du sens du discours, de lui faire *vivre* le texte tandis qu'il le lit. Ainsi, le lecteur se trouverait engagé à interpréter une parole qui transmet un message *poétique* à partir d'une description *scientifique* de la réalité et à décrypter l'exposition des idées dans un discours où tout est provisoire et jamais définitif.

Ainsi, la spécificité de l'essai littéraire semble bien tenir à sa capacité de conjuguer et de rapprocher les deux pôles du discours réflexif, celui du discours *assertif* et celui du discours *dubitatif*, et ce dans l'alternance de la précision du discours *scientifique* et de l'indétermination du

⁴¹ Citons, à titre d'exemple, cet incipit de *La Méditerranée* (Braudel 1985 : 7 [1977]) qui pourrait aisément figurer dans un roman ou dans un poème en prose, bien que la suite de ce texte soit un véritable essai historique, basé sur des études scientifiques : « Dans ce livre, les bateaux naviguent ; les vagues répètent leur chanson ; les vigneronnes descendent des collines des Cinque Terre [en italien dans le texte], sur la Riviera génoise ; les olives sont gaulées en Provence et en Grèce ; les pêcheurs tirent leurs filets sur la lagune immobile de Venise ou dans les canaux de Djerba ; des charpentiers construisent des barques pareilles aujourd'hui à celles d'hier... Et cette fois encore, à les regarder, nous sommes hors du temps ».

discours *poétique*, dans le mélange du contenu *savant* et *circonstanciel* et de celui plus précisément *métaphorique* et *universel*.

Voici donc esquissé le cadre général caractérisant le discours de l'essai. Passons à présent à une analyse plus ponctuelle d'un cas d'espèce afin de ne pas verser dans une trop grande abstraction. Deux essais de Predrag Matvejevitch seront étudiés, ce qui nous permettra de mieux dégager la nature particulière de cette parole où réel et imaginaire se trouvent étrangement entrelacés. Tel est du moins notre point de vue.

2. DEUXIÈME PARTIE : LA NATURE POÉTIQUE DES ESSAIS

Nous avons consacré la première partie de notre étude à l'essai en général tout en nous penchant plus particulièrement sur l'essai littéraire et nous avons examiné de plus près les caractéristiques du genre, ses principales règles d'écriture. Dans la deuxième partie nous nous proposons de décrire la nature littéraire des essais de P. Matvejevitch *Le Monde « ex » : Confessions* et *La Méditerranée et l'Europe : Leçons au Collège de France*⁴².

Il s'agit donc d'aborder l'essai non plus au niveau de la *langue* mais au niveau d'une *parole* singulière, en l'occurrence celle d'un essayiste contemporain tel que Predrag Matvejevitch, qui adapte le code linguistique, les règles d'écriture et les normes génériques à ses exigences personnelles de communication.

Comment définir la parole d'un tel essayiste? Nous trouvons une réponse à cette question dans une déclaration faite par Matvejevitch en 2009, lorsqu'a été réalisée en Italie une adaptation théâtrale du *Bréviaire Méditerranéen* (1995b [1987])⁴³. Interrogé par une journaliste (cf. Martelletto 2009) sur les raisons du succès durable de son essai de 1987, l'auteur a déclaré:

[j]'ai essayé d'éviter le style historiographique, explicatif-professoral, je cherchais la voie d'un essai poétique sans notes en bas de page, à même de communiquer comme un roman. Un très grand effort que les lecteurs et les critiques ont récompensé.⁴⁴

⁴² Dorénavant nous nous référerons à ces deux ouvrages également sous les formes abrégées: Monde « ex » et Méd.

⁴³ L'adaptation théâtrale de l'essai de Matvejevitch s'intitule *Midrash/Hikayàt – Racconto sul Mediterraneo*, mise en scène de Salvino Raco au Piccolo Teatro de Milan en mars 2009.

⁴⁴ Notre traduction de l'original italien suivant : « Ho cercato di evitare lo stile storiografico, esplicativo-professorale, cerco la via di un saggio poetico senza note a piè di pagina, che viaggiasse come un romanzo. Uno sforzo grandissimo che i lettori ed i critici hanno premiato ».

Matvejevitch déclare avoir voulu éviter dans son essai les formes typiques du traité scientifique, « le style historiographique, explicatif-professoral », les « notes en bas de page » et avoir été guidé par une volonté « poétique », c'est à-dire par l'intention de créer un essai susceptible de communiquer « comme un roman ».

Nous voilà plongés, par cette déclaration exemplaire, au cœur de la nature « poétique » dont peut user la pratique contemporaine de l'essai. Au fait, Matvejevitch parle ici d'un essai en particulier, le *Bréviaire méditerranéen*, mais nous estimons que ce qu'il dit à propos de cet ouvrage peut être étendu à ses autres essais, notamment aux deux textes dont il est question dans la présente étude, qui nous semblent bien participer, à plusieurs égards, d'une seule et même intention poétique.

Cette « allure poétique » de l'essai dont parlait autrefois Montaigne⁴⁵ et qui apparaît donc déjà aux « seuils » des textes retenus, comme le dirait G. Genette⁴⁶, orientera notre travail au cours de cette deuxième partie. Plus précisément, les questions que nous nous posons peuvent être résumées ainsi: qu'est-ce que Matvejevitch entend au juste lorsqu'il parle d'« essai poétique » ? Comment une telle conception *poétique* peut-elle coexister avec la dimension *scientifique* du discours de l'essai ? Quels sont les principes sur lesquels se fonde la poésie d'un tel discours, sa poétique ? Et à travers quels moyens rhétoriques, linguistiques, discursifs a-t-il été possible d'aboutir à une véritable poétique de l'essai et de passer du constat politique, historique, à une vision littéraire ? Quelles démarches et quelles opérations le lecteur accomplit-il pendant la lecture d'un tel texte ?

⁴⁵ Cf. *Supra*, première partie, § 1.3.

⁴⁶ Gérard Genette parle des « seuils » du texte littéraire dans son ouvrage éponyme publié en 1987. Il remarque notamment (1987 : 376) que « les œuvres littéraires, au moins depuis l'invention du livre, ne se présentent jamais en société sous la forme d'un texte nu : elles l'entourent d'un appareil qui le complète et le protège, en imposant au public un mode d'emploi et une interprétation conformes au dessein de l'auteur ». Pour lui ces seuils, qu'il nomme aussi, d'un terme plus technique, « le paratexte », sont notamment les suivants : « présentation éditoriale, nom de l'auteur, titres, dédicaces, épigraphes, préfaces, notes, interviews et entretiens, confidences plus ou moins calculées, et autres avertissements en quatrième page de couverture » (*Ibid.* : 376).

Pour tenter de répondre à ces questions il nous paraît utile de fonder à présent l'analyse de l'essai poétique sur les notions d'« écrivain », d'« écrivain » et d'« écrivain-écrivain » forgées par Roland Barthes (1991 [1964], 1989 [1978]) ainsi que sur celles de texte « scientifique », « créatif », « fermé » et « ouvert » avancées par Umberto Eco (1992, 1985 [1979]) car les textes de Matvejevitch que nous abordons ici semblent relever parfaitement de ces concepts.

1. ÉCRIVAINS/ÉCRIVANTS

Dans un célèbre article figurant dans les *Essais critiques* et intitulé « Écrivains et écrivains » (1991 : 147-154 [1960]), Barthes tente de répondre à cette question cruciale : qui parle, qui écrit à l'époque contemporaine ? Il remarque à ce propos (*idem* : 148) que, outre les écrivains consacrés, il existe aujourd'hui d'autres « détenteurs du langage public », à savoir des « intellectuels » qu'il préfère qualifier d'« écrivains » :

à côté des écrivains proprement dits, il se constitue et se développe un groupe nouveau, détenteur du langage public. Intellectuels ? Le mot est de résonance complexe ; je préfère les appeler ici des *écrivains*. (En italique dans le texte)

Chez Barthes, ce terme désigne ainsi un grand nombre d'écrivains modernes, apparus *grosso modo* à partir de la Révolution, qui répondent, à travers le langage, à deux nécessités impérieuses : l'urgence d'écrire et la volonté de « mettre fin à une ambiguïté du monde ».

1.1 L'urgence d'écrire, la nécessité de mettre fin à une « ambiguïté du monde »

Pour les « écrivants », le langage est avant tout un « instrument » qui permet une « manifestation immédiate de la pensée (*ib.*: 152, en note) : ils écrivent sous la pression des événements car « *la fonction de l'écrivain, - remarque Barthes (*ib.*, en italique dans le texte) – c'est de dire en toute occasion et sans retard ce qu'il pense* ». Ce qui pousse l' « écrivain » à écrire est en effet, selon Barthes, une urgence, une pression exercée par l'actualité qui le convainc de prendre parti dans le débat de la cité. La succession rapide des faits, tantôt heureux, tantôt malheureux, ayant une portée historique ou politique, marque à tel point l'esprit de l'écrivain qu'il ne peut s'empêcher d'éprouver un besoin pressant de *témoigner*, de *s'engager*, ni s'abstenir de communiquer sa pensée par écrit.

Ce souci de « manifestation immédiate de la pensée » qui anime l' « écrivain » se double d'un extrême désir de clarté : « l'écrivain » écrit Barthes (*ib.* : 151), « considère que sa parole met fin à une ambiguïté du monde » en ce sens qu'elle est « une explication irréversible », une « information incontestable ». Autrement dit, l' « écrivain » considère que sa parole véhicule essentiellement une idée définitive, une explication péremptoire, un sens univoque. Les « écrivains », remarque encore Barthes (*ib.*: 151), sont, en ce sens, des êtres « transitifs » dans la mesure où « ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) » que leur parole entend servir : « pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas », conclut-il. Leur parole agit sur la réalité, c'est donc vers celle-ci qu'elle est orientée et non sur le langage lui-même. L'écrivain, dit encore Barthes (1991 : 151), n'exerce « aucune action technique essentielle sur la parole » et dispose

d'une écriture commune à tous les écrivains, une sorte de *koiné*, dans laquelle on peut certes, distinguer des dialectes (par exemple marxiste, chrétien, existentialiste), mais très rarement des styles. (*Idem*, en italique dans le texte)

1.2 « Pouvoir » et « hors-pouvoir » du langage

C'est dans un texte capital, la *Leçon* (1989 [1978]) qu'il prononce au Collège de France le 7 janvier 1977, lors de l'inauguration de la chaire de sémiologie littéraire qu'il occupera jusqu'à sa mort, que Barthes précise quels sont les traits qui font de l'*écrivain* un véritable *écrivain*. Il affirme (1989 : 12 [1978]) que tout locuteur est inmanquablement soumis à une forme de *pouvoir*:

[c]et objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. Le langage est une législation, la langue en est le code.

Et il continue (*id.* :14)

[d]ès qu'elle est proférée, fut-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, inmanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition.

Or, le pouvoir qui est dans la langue n'est pas visible :

[n]ous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : *ordo* veut dire à la fois répartition et commination. Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire. Dans notre langue française (ce sont là des exemples grossiers), je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon

attribut : ce que je fais n'est que la conséquence et la consécution de ce que je suis ; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous* : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée. (*Id.* : 12, en italique dans le texte).

Ainsi, la langue est, pour le sujet, un intime instrument d'aliénation⁴⁷. Mais elle recèle également des significations potentielles qui peuvent être saisies *hors-pouvoir*, goûtées en tant que « résonances », que sens « accessoires », « parasites », par rapport à celles institutionnalisées et standardisées. C'est ce que Barthes (*ib.* : 13-14) explique ainsi :

la langue n'est pas épuisée par le message qu'elle engendre ; [...] elle peut survivre à ce message et faire entendre en lui, dans une **résonance** souvent terrible, **autre chose** que ce qu'il dit, surimprimant à la voix consciente, raisonnable du sujet, la voix dominatrice, têtue, implacable de la structure, c'est-à-dire de l'espèce en tant qu'elle parle. (C'est nous qui soulignons en gras.)

C'est dans cet espace que l'écrivain va agir, que s'ouvre la dimension littéraire d'une *écriture*. Autrement dit, c'est lorsque le locuteur essaie de « tricher avec la langue », avec ses sens conventionnels, qu'il peut livrer une « langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage » (*ib.* : 16). C'est justement cet *envers* du langage que l'écrivain explore à l'envi et c'est cet effort qui mérite pour Barthes (*id.* : 16) le nom de « littérature », en tant qu'elle ne désigne point « un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement » mais qu'elle est « le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire ».

⁴⁷ Barthes évoque tout le long de sa *Leçon* les idées du psychanalyste Jacques Lacan. Il reprend notamment ici l'idée selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage.

Mais en quoi consiste plus précisément cette « pratique d'écrire » qui distingue le véritable écrivain ?

1.3 Le réel comme objet de désir

Il s'agit en effet, selon Barthes, d'une tentative de représentation d'un objet qui, par définition, échappe toujours à sa représentation. Barthes écrit (1991 : 14 [1971]) qu'« il n'y a d'autre signifié premier à l'œuvre littéraire qu'un certain désir : écrire est un mode de l'Eros » et il précise (1989 : 21) que

[d]epuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirais brutalement : le réel.

Or, la représentation du réel relève de l'inépuisable : elle n'est jamais complète, ni satisfaisante. Il ne peut y avoir de représentation définitive du réel. Jacques Lacan dit que le désir se noue autour de la pensée suivante : "Je pense là où je ne puis dire que je suis"⁴⁸ et ce serait justement ce désir d'appropriation d'un réel qui se dérobe qui serait à l'origine de l'œuvre littéraire. C'est ce qu'explique Barthes en ces termes:

[l]e réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable – mais seulement démontrable – peut être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'*impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la

⁴⁸ Cf. Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, 1966 : 14.

littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même, qui produit, dans un affairement incessant, la littérature. On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou pour mieux dire : des productions du langage, qui serait l'histoire des *expédients* verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est *toujours* un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage au réel. (*Ibidem* : 21-22, en italique dans le texte)

Outre la catégorie psychologique du *désir* et de l'*impossible*, Barthes évoque également l'« inadéquation topologique » du discours littéraire par rapport au réel qui se résout dans un fait *troublant* : l'écrivain est celui qui travaille dans les « interstices de la science » et agit pour faire « tourner les savoirs », il désigne des savoirs « possibles – insoupçonnés, inaccomplis » (Barthes 1989 : 18) et leur attribue « une place indirecte », visant à la mise en scène d'un « désir » inachevé, au dévoilement d'un réel auquel il confère une « inquiétante familiarité » (id. : 20).

Ce qui différencie l'écrivain du simple écrivain, c'est donc son projet et son attitude face au langage. Son objectif consiste moins à modeler un texte qui donne une forme stable au réel, à mettre donc « fin à une ambiguïté du monde », qu'à créer une « configuration » nouvelle du réel où, le langage devient « spectacle », « théâtre » (Barthes 1991: 149, 153), « tricherie salutaire », « leurre magnifique » (1989 : 16). C'est précisément ce « travail de déplacement » que l'écrivain « exerce sur la langue », ce sens plurivoque et inédit qu'il confère aux mots, que Barthes appelle en conclusion « littérature, écriture ou texte » (*ibid.* : 17).

Tout locuteur est donc face au langage et à la langue aussi bien « maître » qu'« esclave » :

[d]ès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète. Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. (id.: 15)

Mais seul l'écrivain est celui pour qui écrire ne veut pas dire se contenter de répéter, de reprendre les signes des autres. Pour lui écrire, c'est affirmer, assumer sur soi une « responsabilité des formes » (1991 : 155), une attention portée essentiellement à la « signification », c'est-à-dire à « l'union de ce qui signifie et de ce qui est signifié ; c'est-à-dire encore : ni les formes ni les contenus, mais le procès qui va des uns aux autres ».

Arrêtons sur ce point notre analyse de la notion d'écrivain-écrivain et considérons un autre aspect de notre sujet. Arrivés à ce point de notre analyse, il est légitime en effet de se poser une question supplémentaire : quel est le rôle du lecteur de l'essai poétique ? Quels sont les règles qu'il suit pendant sa lecture, les interactions qui interviennent entre texte et lecteur, auteur et lecteur ?

2. TEXTES SCIENTIFIQUES/TEXTES CRÉATIFS, TEXTES FERMÉS/TEXTES OUVERTS

Force est de constater que pour que le texte littéraire soit lu comme un objet esthétique, il ne suffit pas que l'auteur se veuille « écrivain », comme le dit Barthes (1991 : 150), mais il doit y avoir aussi une disponibilité de la part du lecteur qui accepte de jouer le jeu.

Il y a en effet, dans la production de l'essai poétique, avant tout une *intention poétique* qui devient une *forme artistique* particulière dans le texte, forme artistique qui peut être comprise et reconnue par le lecteur et produire ainsi un certain *effet esthétique*. Production et réception du texte littéraire sont donc deux aspects complémentaires d'un même objet⁴⁹.

⁴⁹ L'importance du lecteur en tant que sujet interprétant du texte littéraire est rappelée aussi, en précurseur, par J-P. Sartre dans son célèbre essai *Qu'est-ce que la littérature*. Il y écrit (1996 : 48 [1948]) notamment que la compréhension du texte littéraire présuppose un rapport « dialectique » entre deux subjectivités, celle justement du lecteur et celle de l'auteur. L'auteur du texte littéraire étant dès lors un *créateur* de signaux textuels et le lecteur étant un *interprète* qui engage ses facultés d'imagination: « [n]ulle part cette dialectique [auteur-lecteur] n'est plus

Analysons à présent de plus près le pôle de la *réception* du texte et plaçons-nous dans la perspective du lecteur afin de voir quels sont les interprétations que le texte autorise.

2.1 Le rôle du lecteur selon Eco

Umberto Eco a repris et complété les concepts de Barthes. Il a fait correspondre à la notion d'*écrivain* celle de *texte scientifique et fermé* et à la notion d'*écrivain* celle de *texte créatif et ouvert*. Il nous est à présent utile d'examiner ces notions dans le cadre de notre étude car elles jettent une lumière nouvelle sur la dualité qui caractérise le discours de l'essai poétique.

Eco considère le texte (1985 : 29 [1979]) comme une

machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc.

Il estime qu'il existe un « lecteur implicite », imaginé par l'auteur, mais également un « lecteur empirique », qui est le destinataire concret du texte et qui en effectue l'interprétation.

manifeste que dans l'art d'écrire. Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier ». L'instauration de ce rapport profond, personnel, qui placerait la communication hors du temps, entre auteur et lecteur est dès lors spécifique de la communication littéraire. C'est lui qui guide l'auteur, qui le pousse à écrire, et qui donne au lecteur l'envie de lire. Car, comme le rappelle le prix Nobel de littérature Iosif Brodsky (1993 : 114 [1987]), si l'exercice de l'écriture est, pour l'écrivain, «an extraordinary accelerator of conscience, of thinking, of comprehending the universe», il ne se produit pas dans l'isolement et dans le vide. L'écrivain, en effet, communique avec le lecteur par un « dialogue » tout spécial: « A novel or a poem is not a monologue, but the conversation of a writer with a reader, a conversation, I repeat, that is very private, excluding all others – if you will, mutually misanthropic. And in the moment of this conversation a writer is equal to a reader, as well as the other way around, regardless of whether the writer is a great one or not. This equality is the equality of consciousness ». (Brodsky, *id.* : 110)

Lecteur modèle et *lecteur empirique* ne coïncident pas forcément. Eco établit dès lors une distinction entre l'*utilisation violente* et l'*interprétation coopérative* du texte. La première est une forme d'appropriation extérieure au texte, une lecture pouvant donner lieu à un bouleversement du vouloir dire de l'auteur, alors que la seconde se base sur la *coopération* d'un *lecteur modèle* qui se plie « en douceur », dit Eco, aux volontés de l'auteur, qui s'efforce d'en saisir l'intention, d'en interpréter sa stratégie textuelle. C'est ce que soutient Eco (1985 : 76) dans ces lignes:

[n]ous devons donc faire une distinction entre l'utilisation libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'interprétation d'un texte ouvert. C'est sur cette frontière que se fonde, sans ambiguïté théorique, la possibilité de ce que Barthes appelle texte de jouissance – il faut savoir : soit on utilise un texte comme texte de jouissance, soit un texte déterminé considère comme constitutif de sa propre stratégie (et donc de son interprétation) la stimulation de l'utilisation la plus libre possible. Mais nous croyons devoir limiter notre affirmation et dire que la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle.

Dans *Les limites de l'interprétation*, Eco (1990: 22) note dès lors que toute lecture repose sur une *trichotomie* déterminée par une *intentio auctoris* qui se mue, une fois matérialisée par les formes linguistiques du texte, en une *intentio operis* pouvant être ratifiée ou non par l'*intentio lectoris*.

2.2 Textes scientifiques/textes créatifs

Dans *Interpretation and overinterpretation* (1992 : 140), en parlant de sa propre production d'écrivain, qui, comme on le sait, compte des essais savants, des traités très rigoureux de

sémiologie, mais aussi des romans et des œuvres de création pure, Umberto Eco fait la remarque suivante :

I understand that, according to a current opinion, I have written some texts that can be labelled as scientific (or academic or theoretical), and some others which can be defined as creative.

Il s'exprime par la suite (ib.: 140) comme suit :

[w]hen I write a theoretical text, I try to reach, from a disconnected lump of experiences, a coherent conclusion and I propose this conclusion to my readers.

Le projet scientifique et didactique de l'auteur prend forme dans un discours qui propose aux lecteurs une certaine conclusion qu'Eco appelle « conclusion cohérente » du texte et qui correspond au « sens univoque » du discours de l'écrivain tel que Barthes l'entend. Le *texte scientifique* est un texte qui laisse peu de place à l'initiative interprétative du lecteur et où la coopération du lecteur est moins évidente. Dans *Lector in fabula* Eco (1985 : 73) déclare en effet que les textes « fermés » sont écrits par des auteurs qui font

en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre. Ils viseront à stimuler un effet précis ; pour être sûrs de déclencher une réaction d'horreur, ils diront avant : "Il se passa alors quelque chose d'horrible." À certains niveaux le jeu fonctionnera.

Dans un texte fermé, les connaissances de l'auteur et celles du lecteur coïncident, le sens est univoque. La place de l'affectivité est réduite au minimum, le caractère notionnel du texte prime.

2.3 Ouverture du texte littéraire

En revanche, lorsque le projet de l'auteur est de nature « artistique » et que le texte est *littéraire*, le discours s'organise selon une stratégie privilégiée, celle de l'ouverture et de l'indétermination :

[w]hen I write a novel, on the contrary, even though starting (probably) by the same lump of experiences [la même expérience qui donne lieu au texte scientifique], I realize that I'm not trying to impose a conclusion: I stage a play of contradictions. It is not that I do not impose a conclusion because there is no conclusion; on the contrary, there are many possible conclusions (frequently each of them being impersonated by one or more different characters). (Eco 1992: 140)

Dans *Lector in fabula*, Eco note (1985: 67) en particulier à ce propos qu'

au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité.

On peut dès lors considérer l'ouverture et l'exploitation de la participation active du lecteur comme les marques du texte littéraire. L'écrivain, dit Eco (1985 : 75),

décide [...] jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative [...] il élargira et restreindra à son gré le jeu de la sémiotique illimitée.

Le « jeu de la sémiotique illimitée » est donc un élément marquant de la communication littéraire. Par « sémiotique »⁵⁰ Eco entend la capacité qu'a le texte de produire des sens multiples, de stimuler la participation émotive du lecteur sans laquelle il n'y a pas de *dimension esthétique*. Celle-ci ne relève ni du signifiant, ni du signifié mais du processus qui permet au lecteur de passer de l'un à l'autre car c'est l'adéquation de la forme et du sens qui fait naître l'émotion littéraire.

2.4 Le rôle du lecteur selon Iser

La nature du rapport entre texte littéraire et son lecteur et les règles de son fonctionnement ont été notamment mis en lumière, au cours des années 80 du siècle dernier, par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser dans leurs études sur l'«*esthétique de la réception*»⁵¹. Les thèses proposées par Jauss mettent surtout l'accent sur la dimension collective de la lecture tandis que dans la conception d'Iser, la compréhension du texte littéraire relève plus précisément de l'acte de lecture individuel. Iser (1985 : 8 [1976]) insiste notamment sur le fait qu'il faut changer les objectifs de la recherche en littérature et qu'il s'agit moins de s'interroger sur les significations des mots employés par un écrivain que sur leurs *effets* sur le lecteur :

[i]l y a lieu de changer de question : il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes.

⁵⁰ Eco emprunte le terme de „sémiotique“ au sémiologue Charles Sanders Peirce, pour qui la „sémiotique“ est justement « an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs » (cf. Peirce 1958 : 332 [1931-1935]). Et il ajoute dans le même texte (*ib.*: 339) que « a sign stands for something to the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its object ; that which it conveys, its meaning ; and the idea to which it gives rise, its interpretant ».

⁵¹ Pour cette notion, cf. notamment Jarrety, 2001 : 169 et Milani, 2006.

Dès lors, pour Iser le texte littéraire « ne peut être étudié ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur » (*idem* : 13) mais dans leurs interactions réciproques, dans le mouvement de va-et-vient entre l'un et l'autre. En effet, le texte littéraire est dépositaire d'un sens potentiel qui est concrétisé pendant le processus de la lecture ; cette « concrétisation » est, d'après Iser (*id.* : 50) un « processus de constitution par lequel le texte est vécu en étant lu ». Le texte littéraire devient notamment, pendant l'acte de lecture, ce qu'Iser (*id.* : 119) nomme un « objet imaginaire » du moment « qu'il n'est pas donné mais qu'il peut être produit symboliquement dans l'imagination du destinataire ». Il y a donc là cette idée selon laquelle le texte littéraire est construit comme un dispositif engendrant des sens, comme un dispositif qui tout en se basant sur la représentation du monde renvoie quand même à des univers imaginaires que l'auteur *présuppose* et dont le lecteur *dispose*. C'est donc ce processus qui met en relation le sens qui est donné dans le monde et le sens qui naît directement du mode d'expression qui caractérise le plus l'art verbal et la lecture du discours littéraire. Autrement dit, c'est ce mélange entre réalité et langage que la littérature met en scène : la réalité référentielle intervient alors pour créer l'univers de l'œuvre et vice versa, écrit Iser (*idem*: 100), « la fiction nous communique quelque chose au sujet de la réalité ».

Ainsi, même l'œuvre littéraire la plus imaginaire, la plus détachée du réel, la plus alambiquée, hermétique, la plus enfermée dans sa tour d'ivoire, se sert de la parole non pas pour amuser le lecteur par des rythmes, des sonorités, ou par des jeux de mots stériles mais pour véhiculer un sens que ceux-ci complètent et alimentent. La parole littéraire naît de cette adéquation entre le sens et la forme qui rend le dire de l'écrivain unique. Cette adéquation de forme et de sens, cet amalgame de signifiant et de signifié, de matière linguistique et de son corrélat idéique, sont propres au langage et au discours littéraire.

3. NOTION DE TEXTE PRAGMATIQUE ET DE TEXTE LITTÉRAIRE

Arrêtons sur ce point notre approche de ces notions et tentons de les mettre en relation avec notre propre réflexion. Il convient avant tout de cerner les concepts de texte pragmatique et de texte littéraire qui sont impliqués dans la dualité de l'essai poétique. Les caractéristiques du texte pragmatique peuvent être résumées ainsi:

- ancrage dans une réalité directement observable (de type historique, politique, géographique ou autre);
- univocité du sens ;
- vocation à informer ;
- primat du sens notionnel ;
- prépondérance du discours neutre, non signé par son auteur ;
- tentative de susciter une réaction immédiate, utile dans l'ici et maintenant.

Par contre, on peut synthétiser les caractéristiques du texte littéraire en ces termes:

- intemporalité du propos ;
- message à valeur symbolique, universelle ;
- marques de la subjectivité de l'auteur ;
- grande élaboration formelle ;
- primat du sens émotionnel ;
- participation subjective du lecteur ;
- adéquation sens/forme ;

- plurivocité du sens et des parcours de sens possibles⁵².

Nous postulons que dans l'essai poétique le pragmatique et le littéraire coexistent et concourent à son unité, encore que le premier mobilise une intention d'expliquer, d'exposer objectivement des faits et le second un désir d'émouvoir et de susciter plusieurs niveaux de lecture.

4. EN QUOI L'ESSAI EST-IL UN TEXTE PRAGMATIQUE ?

Il est toutefois légitime de se demander à présent dans quelle mesure l'essai poétique est un texte pragmatique. Considérons donc de plus près les essais de Matvejevitch retenus.

4.1 Ancrage dans une réalité historique, politique, géographique

Le Monde « ex » : Confessions de Matvejevitch est déclenché par un événement majeur : la disparition du pays natal de l'auteur, à savoir l'ex-Yougoslavie. Ce fait historique inquiète et par les questions qu'il soulève, met en mouvement l'écriture, il la motive et en devient l'indispensable moteur. Au début du livre, l'auteur écrit ouvertement qu'il ne peut pas se retenir d'en parler: « je

⁵² Ces notions de texte pragmatique et de texte littéraire sont tributaires également de celles que Jean Delisle (in Delisle *et alii* 1999 : 81- 82) propose dans le contexte traductologique. Le *texte pragmatique* y est défini comme un texte qui possède «une utilité généralement immédiate et éphémère », qui « sert à transmettre une information d'ordre général ou propre à un domaine et dont l'aspect esthétique n'est pas l'aspect dominant », alors que l'attribut « littéraire» indique un texte dominé par des « problèmes spécifiques de forme » et par le souci « esthétique ».

tente d'en témoigner [de la disparition de l'ex-Yougoslavie] par une sorte de confession », écrit-il (Monde « ex » : 12).

L'autre texte ayant retenu notre attention, *La Méditerranée et l'Europe : Leçons au Collège de France* évoque les relations qu'entretiennent les différentes parties du bassin méditerranéen au moment où le cadre politique et historique semble voué à la métamorphose. Là aussi l'auteur se place devant les événements historiques, politiques et géographiques en tant que témoin et observateur.

Vus sous cet angle, ces essais paraissent bien être produits par un événement majeur, qui les ancre dans le réel et qui appelle une prise de position à la fois théorique et personnelle.

4.2 Univocité du sens

Le texte pragmatique est également caractérisé par l'univocité du sens. Soit cet extrait du *Monde « ex »* marqué par l'indignation de l'auteur lorsqu'il dénonce les crimes de guerre commis par les fanatismes de tous bords :

[à] côté des crimes de guerre qui sont le fait des hordes « serbes » de Karadžić et de Mladić, séides de la paranoïa milosevitchienne, on ne peut taire les meurtres « croates » perpétrés à Mostar et en Herzégovine, pas plus que certains cas de vengeances « musulmanes » en Bosnie centrale. Le commandant en chef de l'« Herceg-Bosna », Maté Boban, ce Croate indigne, s'efforcera en vain de présenter la destruction du Vieux Pont de Mostar comme un incident fortuit. Il a adressé récemment à Franjo Tudjman, président de Croatie, des lettres ouvertes, bassement adulatrices, l'assurant qu'il œuvrait à la « réalisation de sa vision ». Nous n'avons pas entendu Monsieur le Président se démarquer de ces paroles. Il n'a pas condamné, comme ils le méritent, les destructeurs de ces monuments qui sont le patrimoine de notre histoire, des valeurs de l'humanité.

Monsieur le Président serait fort avisé de présenter sa démission. (Monde « ex » : 248)

Vu sous cette perspective, l'énoncé de Matvejevitch peut être envisagé comme l'œuvre d'un *écrivain* en ce sens qu'il est formulé sous l'effet d'une pulsion dont la force se mesure à celle qui sous-tend des faits réels tels que la guerre, la disparition d'une idéologie et l'anéantissement des repères historiques et politiques traditionnels. L'auteur souhaite que sa parole ait des conséquences concrètes : un cessez-le-feu immédiat ou la démission d'un président coupable de crimes contre l'humanité.

4.3 Anonymat

Le texte pragmatique est en général un texte « anonyme », non « signé »⁵³. Dans les essais de Matvejevitch maintes formes impersonnelles sont observables : « Il est légitime de... » ; « Il est habituel... » ; « Il est difficile d'évaluer... » (respectivement Monde « ex » : 9-10 ; Méd.: 13) ; « ...il faut se délester au préalable... » (Méd. : 22) ; « Il faut repenser les notions périmées... » ; « Il ne suffit plus de considérer ces réalités... », « [...] il convient de se taire » (Monde « ex » : 236), « Monsieur le Président serait fort avisé de présenter sa démission » (Monde « ex » : 248). Dans ces cas, l'énonciation se rapproche fort de ce que Barthes nomme une *scription*. Elle se sert de structures linguistiques s'avérant relativement stables, indépendamment du moment, des contextes énonciatifs ou de la subjectivité du locuteur.

Soit par exemple cet autre passage:

⁵³ Delisle (in Delisle *et alii*, 1999: 82) écrit à ce propos que „les textes regroupés sous cette appellation [celle de *texte pragmatique*] ont en commun d'être des instruments de communication et souvent anonymes contrairement à l'œuvre littéraire qui, elle, est signée“.

[1]’Europe a démissionné en Bosnie. Ses gouvernements ont renié leur responsabilité, la rejetant les uns sur les autres. Maastricht a moralement capitulé devant Sarajevo. Nos valeurs et nos principes les plus élémentaires sont bafoués, notre dignité est avilie. Devant une telle humiliation, il ne nous reste qu’à clamer notre colère ne serait-ce que dans le désert, comme cela est arrivé si souvent dans le passé. (Monde « ex » : 106)

Les noms géographiques se chargent ici d’un sens figuré, L’Europe, la Bosnie sont personnifiées et deviennent les emblèmes de la capitulation d’une grande puissance politique devant une petite nation. De même, Maastricht et Sarajevo sont les symboles d’une Europe unie du point de vue monétaire mais frappée d’impuissance lorsqu’il s’agit de prévenir les divisions et les guerres. Le discours de l’essayiste devient donc ici abstrait, neutre, la subjectivité de l’auteur cesse d’y apparaître, l’énonciation produit l’effet d’une assertion péremptoire sinon d’une *maxime*⁵⁴ éveillant des résonances moralisatrices.

5. DUALITÉ CONSTITUTIVE DE L’ESSAI ET SES TRAITS LITTÉRAIRES

Faut-il en conclure que ces essais sont enfermés dans les limites étroites du texte pragmatique et que la dimension poétique et littéraire en est exclue ? Nous sommes loin de formuler une telle affirmation. En effet, nous croyons qu’il est possible de démontrer, en nous appuyant sur la déclaration de Matvejevitch rapportée en exergue (voir *supra*, § deuxième partie) dans laquelle il qualifie son essai de « poétique », que les formes discursives de l’essai de l’*écrivain* et celles de l’*écrivain* sont conjointes et que le *texte fermé* dont parle Eco peut être lu comme un *texte ouvert*.

⁵⁴ Cf. Dupriez, s.v. maxime, *op. cit.* : 332.

Pour expliquer comment le discours pragmatique croise le chemin du discours littéraire il convient de considérer les essais de Matvejevitch non plus comme l'œuvre urgente d'un *écrivain* qui veut mettre « fin à une ambiguïté du monde », mais comme l'expression d'une subjectivité qui trouve dans le langage un univers « hors-pouvoir », dirait Barthes (1989 : 16), où le vrai et le véridique se confondent, où le constat politique mobilise l'imagination, le réel n'étant plus qu'un « objet de désir » (cf. Barthes 1989 : 23).

Ce projet poétique et littéraire ne s'inscrit ni dans le domaine de l'histoire ou du constat politique, ni dans celui de la fiction ou de la création pure. Il s'élabore dans un espace d'interaction entre réel et imaginaire qui est propre au discours de l'essai. C'est le champ de cette *écriture* que nous nous proposons à présent d'observer.

5.1 Le discours hybride de l'essayiste

Il est intéressant de considérer également les réflexions éclairantes de Barthes sur la nature *hybride* du discours de l'essai. Dans *Critique et Vérité* (1999 : 50 [1966]) il parle de l'« intention d'être » et de la « conscience de parole » de l'écrivain comme suit:

[b]ien entendu, se vouloir écrivain n'est pas une prétention de statut, mais une intention d'être. Que nous importe s'il est plus glorieux d'être romancier, poète, essayiste ou chroniqueur ? L'écrivain ne peut se définir en termes de rôle ou de valeur, mais seulement par une certaine conscience de parole. Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité et la beauté.

L'œuvre littéraire ne se distinguerait donc pas par le statut de son auteur, ni par les thèmes qu'il a choisis ou la forme - théâtrale, poétique, romanesque, scientifique, etc. - qu'il a donnée à son

discours mais par la « conscience » qu'il a de cette *matière première* qu'il manie en artiste : le langage.

Barthes accorde une importance particulière à l'écriture « bâtarde » (1991 : 153), à la fois prosaïque et poétique de l'écrivain contemporain. C'est ainsi qu'il considère que la critique et l'analyse, telles qu'il les pratique lui-même, peuvent relever d'une écriture littéraire :

[d]es livres critiques sont donc nés, s'offrant à la lecture selon les mêmes voies que l'œuvre proprement littéraire, bien que leurs auteurs ne soient, par statut, que des critiques, et non des écrivains. Si la critique nouvelle a quelque réalité, elle est là : non dans l'unité de ses méthodes, encore moins dans le snobisme qui, dit-on commodément, la soutient, mais dans la solitude de l'acte critique, affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture. Autrefois séparés par le mythe usé du '*superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.*', l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage. (Barthes 1999: 50-51, souligné dans le texte).

La « solitude de l'acte critique » entraîne progressivement, un détachement et un affranchissement de la « science » et des « institutions » fournissant à l'auteur un « alibi », c'est-à-dire un prétexte et une justification à son discours. Ainsi l'écrivain contemporain, qu'il soit critique, romancier, poète, historien ou essayiste, accomplit un « acte de pleine écriture » et peut se hausser, parfois, comme le dit Barthes dans *Écrivains et écrivants* (1991 : 153), « jusqu'au théâtre du langage » :

[j]e décris là une contradiction [celle entre l'écrivain et l'écrivain] qui, en fait, est rarement pure : chacun aujourd'hui, se meut plus ou moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivain; l'histoire sans doute le veut ainsi, qui nous a fait naître trop tard pour être des écrivains superbes (de bonne conscience) et trop tôt (?) pour être des écrivains écoutés. Aujourd'hui, chaque participant de l'intelligentsia tient en lui les deux rôles, dont il « rentre » plus ou moins bien l'un ou l'autre : des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivains; des écrivains se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage. Nous

voulons *écrire quelque chose*, et en même temps, *nous écrivons* tout court. Bref notre époque accoucherait d'un type bâtard : l'écrivain-écrivant. (Souligné dans le texte)

La distance entre « écrivant » et « écrivain » est donc abolie lorsque le locuteur *manie* la *forme* signifiante de la langue et *travaille* au niveau de la *structure* pour intégrer le réel, le donné historique, politique ou autre dans un discours novateur⁵⁵. C'est par ces biais que le discours de l'essayiste acquiert sa raison d'être :

dans l'ordre du savoir, pour que les choses deviennent ce qu'elles sont, ce qu'elles ont été, il y faut cet ingrédient, le sel des mots. C'est ce goût des mots qui fait le savoir profond, fécond. (Barthes 1989 : 21)

Eco (1992 : 140) rejoint sur ce point Barthes lorsqu'il souligne que la nature *scientifique* ou *créative* d'un texte relève avant tout d'une « propositional attitude of the writers ». Et, si Barthes n'établit pas de distinction catégorique entre écrivain et écrivant, Eco (*ibid.*), lui, estime que les frontières entre *texte scientifique* et *texte artistique*, *textes fermés* et *textes ouverts* souvent s'estompent:

I do not believe in such a straightforward distinction. I believe that Aristotle was as creative as Sophocles, and Kant as creative as Goethe. There is not some mysterious ontological difference between these two ways of writing, in spite of many and illustrious 'Defences of Poetry'.

Ainsi les discours savants ou scientifiques peuvent être présentés aux lecteurs en tant que textes artistiques, poétiques, littéraires. En d'autres termes, on peut dire que la nature créative ou

⁵⁵ Il est révélateur, par exemple, que Freud, qui n'a jamais obtenu le prix Nobel pour la science, ait reçu le prix Goethe et que dans le discours qu'il prononce le 8 mai 1936 à Vienne en son honneur, Thomas Mann déclare : « Freud rend sa pensée en artiste, comme Schopenhauer ; il est comme lui un écrivain européen ». Voir aussi *supra*, deuxième partie, § 3.3, la conception qu'a de l'essai Lukács.

scientifique, pragmatique ou littéraire d'un texte, est liée avant tout à la volonté de l'énonciateur qui dispose les formes linguistiques selon une stratégie cohérente que le lecteur ratifiera.

5.2 Le travail sur le cri

Appliquons ces idées théoriques à l'analyse de notre corpus. Si nous prenons à titre d'exemple la locution « héritiers sans héritage » que Matvejevitch utilise dans *Le Monde* « ex » (p. 12), nous notons qu'elle exprime une contradiction, voire un oxymore, car nul peut être nommé héritier si l'héritage n'existe pas, mais elle le fait à travers une répétition lexicale, et donc phonétique également, qui la propulse dans le discours poétique. Elle parvient de la sorte à rendre compte avec une efficacité accrue de l'inconfort et du désarroi de l'auteur et des citoyens européens d'aujourd'hui, qui ont perdu leurs anciennes certitudes après la disparition d'une idéologie autrefois dominante. Cet exemple révèle donc l'existence d'une certaine élaboration formelle, d'un *travail sur le cri*, comme le dirait Barthes (cf. 1991 : 149).

L'auteur fait appel au même procédé dans cet autre exemple, où il définit l'impuissance des diplomates et des gouvernements européens d'aujourd'hui en affirmant qu'ils pratiquent « une politique apolitique » (Méd. : 106, il reprend une expression de Václav Havel). Dans ce cas, le second mot comprend le premier mais nie l'idée qu'il transmet grâce au « a privatif ». La répétition est efficace, elle renforce une fois de plus le paradoxe.

L'expression « entre asile et exil » (*Monde* « ex » : 13 ; Méd. : 110) désigne la condition incommode de l'émigré. Ici, l'auteur met à profit dans son discours l'effet qu'engendre la *paronomase*⁵⁶ qui rapproche sur le plan formel des mots qui sont parfois éloignés sur le plan

⁵⁶ Selon Littré (cité par Dupriez 1984 : 332, à l'article *paronomase*), la paronomase consiste en un « rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent ».

sémantique. La répétition des sons produit un effet poétique et permet une mémorisation rapide du segment qui les contient. Une symétrie se crée entre l'asile, qui suppose l'accueil, et l'exil qui tient de la fuite, de l'éloignement. En unissant ces deux vocables dans une même expression, l'auteur met en évidence leur correspondance phonétique et crée un lien sémantique inattendu.

Il arrive également que l'auteur fasse preuve de créativité lexicale, des mots tels que « *ex-instance* », « *ex-urssifier* » (Monde « ex » : 10, en italique dans le texte) représentent de manière efficace, par une formule brève, la complexité des réalités nouvelles et la perspective inédite dans laquelle l'auteur les observe. Ces néologismes sont ici proposés dans des formes typographiques permettant une double lecture, qui confère au discours sa dimension conceptuelle et abstraite.

Matvejevitch crée également le mot-valise⁵⁷ « démocrature » (Monde « ex » : 12 ; Méd. : 108). Par ce mot d'esprit, il condense une pensée qui, si elle devait être exprimée intégralement, devrait contenir cette phrase : les démocraties nées après la chute du mur de Berlin, sont en fait des dictatures camouflées en démocraties. Il nous offre en outre quelques formules telles qu'« otage de la vérité », pour qualifier l'intellectuel dissident sous les régimes totalitaires et notamment l'écrivain russe Sakharov (Monde « ex » : 53 ; Méd. : 94).

Dans tous ces cas, il ne saurait être question d'une simple *scription*, d'un langage standard et peu individualisé. Il s'agit là, au contraire, sinon d'une *écriture* inédite, au moins d'un *style* spécifique et créatif qui caractérise le dire de l'auteur.

⁵⁷ Selon B. Dupriez (1984 : 303, à l'article *mot-valise*) créer un mot-valise signifie « amalgamer deux mots sur la base d'une homophonie partielle, de sorte que chacun conserve de sa physionomie lexicale de quoi être encore reconnu ».

5.3 Évaluations des qualités littéraires de l'essai

La dualité de la notion barthésienne d'« écrivain-écrivain » soulève également un autre problème : en quels termes peut-on parler de la qualité littéraire du discours de l'essayiste contemporain?

Bien que l'auteur ait déclaré ouvertement, dans les interviews, l'existence d'un projet poétique et que cette déclaration puisse être une indication précieuse, il ne s'agit pas en soi d'une preuve car le littéraire n'appartient qu'au texte et ne se révèle que par l'acte de lecture. Barthes (1991 : 162) parle à ce propos d'« impression de rigueur » que le lecteur ressent lorsqu'il parcourt le texte littéraire :

c'est le sentiment que l'auteur se soumet avec persistance à une seule et même valeur; cette valeur impérative, qui donne à l'œuvre son unité, peut varier selon les époques.

Barthes veut dire ici que le lecteur ne saisit l'intention poétique de l'auteur qu'à travers une « impression » se manifestant durant l'acte de lecture et pouvant varier selon les époques. Une telle reconnaissance en effet ne peut se faire qu'en établissant un parallèle entre les intentions de l'auteur, qui ne sont pas connaissables, car préverbales, et leur manifestation verbale. Barthes (*id.* : 162) reprend à ce propos une idée de P. Valéry qui proposait « de fonder toute critique [littéraire] sur l'évaluation de la distance qui sépare l'œuvre de son projet » et souligne que l'

on pourrait effectivement définir la 'qualité' d'une œuvre comme sa plus courte distance à l'idée qui l'a fait naître; mais comme cette idée est insaisissable, puisque précisément l'auteur est condamné à ne la communiquer que dans l'œuvre, c'est-à-dire à travers la médiation même que l'on interroge, on ne peut définir la « qualité littéraire » que d'une façon indirecte.

Quoi qu'il en soit, il existe dans le texte poétique une « impression de rigueur » qui se dégage des *formes verbales*. Autrement dit, le projet « poétique » dont nous fait part Matvejevitch reposerait sur un *travail* particulier sur le *texte* en tant que *structure signifiante*. Ce sont les caractéristiques plus générales de cette élaboration formelle qu'il convient à présent d'analyser.

6. POÉTIQUES DE L'ESSAI

Matvejevitch fait souvent allusion dans ses ouvrages à l'école des formalistes russes, le courant linguistique, de critique littéraire et artistique qui s'est développé en Russie, entre 1915 et 1930. Le lien qui l'unit à eux est à la fois biographique⁵⁸ et culturel. Il précise (Matvejevitch 1979 : 69), que son essai théorique *Pour une poétique de l'événement* a été influencé par « certaines méthodes des formalistes ». Dans *Entre asile et exil : épistolaire russe* (1995e : 227-236), il fait état de la relation d'amitié qui le lie à Viktor Chklovski, l'un des chefs de file du courant formaliste, avec Roman Jakobson, Iouri Tynianov, Boris Eichenbaum et Viktor Vinogradov, et met en lumière la modernité et l'actualité de leur théorie, l'effort qu'ils ont fait pour dépasser les catégories traditionnelles ayant servi à définir le fait littéraire et la littéarité pendant des siècles mais qui seraient des instruments inadaptés pour étudier la création littéraire contemporaine. Il remarque que chez les formalistes, les distinctions traditionnelles - récit fictionnel et non fictionnel, littérature majeure et mineure, différences de genre - perdent leur prépondérance au profit d'une conception selon laquelle le langage est l'art de la combinaison d'éléments hétérogènes, que l'on juxtapose pour créer une vision nouvelle de l'objet, évitant de la sorte sa simple reconnaissance par le destinataire.

⁵⁸ Rappelons que Matvejevitch est fils d'un père russe venu en Yougoslavie au début des années vingt du XXème siècle.

Mais avant de traiter de façon plus détaillée cette notion de littérature, revenons brièvement au père du formalisme russe, Roman Jakobson, et aux notions de « fonction prédominante » et de « fonction poétique ».

6.1 Fonction « prédominante » du langage

Pour Jakobson dans tout acte de langage plusieurs fonctions expressives sont activées simultanément mais elles sont soumises à une seule et même volonté. Ainsi, même dans un discours bigarré, hybride, hétéroclite en apparence, tel que celui des essais de Matvejevitch, il existe une fonction « dominante » : la fonction « poétique ». C'est elle qui assure le passage du texte pragmatique, prosaïque, scientifique, critique à un texte où l'esthétique se taille une place prédominante. Mais comment ce glissement peut-il être opéré ?

Jakobson (2003 : 211 [1960]) remarque que « toute conduite verbale est orientée vers un but » qui affecte la forme et « la structure verbale d'un message ». Celle-ci, note Jakobson - (id. : 214) - « dépend avant tout de la fonction prédominante »⁵⁹.

Autrement dit, il y a pour Jakobson, dans tout acte de langage, une finalité qui préside au choix et à l'agencement des formes linguistiques. Il distingue avant tout six « facteurs inaliénables de la communication verbale », « le destinataire, le destinataire, le contexte, le message, le contact ou le code » (ib. : 214), auxquels correspondent les fonctions « émotive, conative, référentielle, poétique, phatique et métalinguistique » du langage (ib. : 220).

⁵⁹ Cette notion rappelle celle exprimée par Barthes lorsqu'il parle d'une sensation de « rigueur » qui caractériserait le texte littéraire.

Jakobson (ib.: 214) rappelle à ce propos que même si la plupart des énoncés ont une fonction « référentielle », d'autres fonctions, dont le rôle est moins important, entrent en ligne de compte :

même si la visée du référent, l'orientation vers le contexte – bref la fonction dite « dénotative », « cognitive », référentielle - est la tâche dominante de nombreux messages, la participation secondaire des autres fonctions à de tels messages doit être prise en considération par un linguiste attentif.

Il insiste également sur le fait que ces différentes fonctions peuvent être présentes dans tout discours mais que ce qui le caractérise est l'activation « prépondérante » (id : 218) de l'une d'entre elles.

6.2 Fonction « poétique » du langage

Jakobson affirme que la « fonction poétique » n'intervient pas qu'en « poésie » :

[t]oute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire.

La fonction poétique (idem : 218-219) affecte également le langage courant : « "Pourquoi dites-vous toujours Jeanne et Marguerite, et jamais Marguerite et Jeanne ? Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle ?" "Pas du tout, mais ça sonne mieux ainsi" ». Elle joue un rôle important dans les

messages publicitaires, c'est le cas du célèbre slogan « I like Ike » inventé pour la campagne électorale du futur président américain Eisenhower. Pour Jakobson, la suprématie d'une fonction dans un discours relève donc moins d'une question de « monopole » que de « hiérarchie » :

[I]a diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. (id. : 214).

Ainsi, lorsque le langage se fait « poétique », lorsque le discours devient un « objet d'art verbal », c'est que le locuteur agence les éléments de la langue de manière à ce que les différentes parties du discours puissent être mises en relation et produire des résonances et des sens inédits.

6.3 Lorsque la « fonction poétique » devient « prédominante »

Pour en revenir à notre sujet, nous pouvons dire que la notion jakobsonienne de hiérarchie et de dosage des différentes fonctions dans un même discours revêt, en ce qui concerne l'essai poétique tel qu'il est conçu par Matvejevitch, une importance considérable. Celui-ci est en effet une forme de discours où plusieurs fonctions du langage entrent en jeu. Il a une dimension pragmatique lorsque sa finalité dominante est de type « dénotatif », « cognitif », « référentiel ». L'auteur vise alors à communiquer une information univoque sur une réalité immédiatement intelligible et accessible. Mais, il a une dimension esthétique lorsque la fonction « poétique » devient « prédominante » et qu'elle est le principe unificateur qui règle non seulement l'*organisation*, l'*intégrité* et la *cohérence* du message mais aussi la *transformation* des autres composants. C'est ce que Jakobson (1987: 41 [1935]) appelle « the dominant » :

[t]he dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.

Or, cette transformation des formes linguistiques est possible lorsque l'auteur concentre son attention sur le « message », sur le langage considéré comme structure signifiante :

[l]a visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction *poétique* du langage. (Jakobson 2003 : 218, souligné dans le texte)

Ainsi, l'auteur d'un discours « poétique » n'est pas simplement un poète au sens classique du mot⁶⁰. Sa matière première ce sont les mots, les phrases, qu'il plie à son projet poétique.

Pour Jakobson (*id.* : 220), le procédé typique qui détermine cette attention portée au message, qui concrétise cette « visée du message en tant que tel » est mis en œuvre par la fonction poétique du langage, qui « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »⁶¹. L'auteur en effet sélectionne des mots et les insère dans un discours articulé, envisagé comme structure, comme « système » dynamique, où ils prennent leur sens circonstanciel. Si l'on applique le schéma jakobsonien, on peut dire que, dans un texte qui se veut une œuvre d'art verbal, les signes linguistiques sont régis par un principe unificateur, celui de l'équivalence, qui s'inscrit sur l'axe de la combinaison et de la relation métaphorique : « l'équivalence [dans le

⁶⁰ Nous retrouvons cette même idée chez Barthes et Eco mais aussi, entre autres, chez Julia Kristeva (2000: 185, en note [1969]) lorsqu'elle écrit : « Puisque ces particularités poétiques sont plus frappantes dans ce qu'on appelle la poésie, nous emprunterons nos exemples à cette dernière. Insistons pourtant sur le fait que le développement de la pratique littéraire depuis la fin du XIX^e siècle, avant la science, efface désormais la distinction faite par la rhétorique traditionnelle entre 'prose' et 'poésie' ».

⁶¹ Rappelons que « axe de la sélection » et « axe de la combinaison » sont notamment les deux modes d'organisation du langage tels que Saussure les entend.

langage poétique] est promue au rang de procédé constitutif de la séquence », rappelle Jakobson dans « Linguistique et poétique » (*op. cit.* : 220).

Mais quel serait au juste le but ultime d'un tel maniement du langage ?

6.4 Poétique de l'« éloignement »

Selon les formalistes, l'art ne doit pas désigner, imiter ou représenter de façon objective le monde, il doit au contraire le *singulariser*, s'occuper de *détails* qui seuls peuvent donner accès à la dimension esthétique. C'est ce que soutenait notamment Victor Chklovski dans un texte devenu célèbre, *L'art comme procédé*, publié pour la première fois en 1929, où il dicte les mots clés d'une sorte de manifeste poétique formaliste:

[p]our rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art.*⁶²

Dans cet article, Chklovski énonce ainsi pour la première fois ce qui allait devenir une notion phare de la théorie formaliste, que nombre de chercheurs contemporains⁶³ ont reprise : l'

⁶² V. Chklovski, « L'art comme procédé », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83, souligné dans le texte.

⁶³ De même, après Chklovski, l'idée selon laquelle l'art se doit de rendre « étrange » le réel est presque littéralement reprise par Barthes lorsqu'il parle, dans sa *Leçon* (1989 : 20), de l'« inquiétante familiarité » produite par la parole de l'écrivain.

« ostranenie », traduit en français par « éloignement, défamiliarisation, distanciation »⁶⁴ qui assigne à l'art la tâche d'engendrer une « perception spéciale » de l'objet artistique.

Ces réflexions théoriques, Chklovski les met lui-même en pratique dans ses textes, notamment dans l'essai de fiction historique *Le voyage de Marco Polo* (2002, [1938]) qui mélange érudition et création romanesque, et dans le roman épistolaire *Zoo ou lettres de non-amour* (Chklovski, 2002a [1924]) où les lettres sont considérées comme un « matériau particulier, puisqu'elles peuvent devenir poésie sans rimes ni rythme » comme l'a déclaré Chklovski lui-même lors d'une rencontre avec Matvejevitch (cf. Matvejevitch 1995 : 229).

L'essayiste est, dans cette optique, celui qui parvient à surprendre le lecteur, à lui révéler une réalité insolite, à recombinaison des formes connues du monde à travers l'art de la variation. Ce procédé littéraire, qui requiert un processus de *poétisation du détail*, repose donc sur une conception particulière de l'art et de l'objet d'art verbal qu'est le texte littéraire.

Raffaele La Capria (in Matvejevitch 2003 : 6) note, en commentant un autre essai de Matvejevitch très proche, tant par son style que par son contenu, de ceux que nous avons retenus, que :

[c]e qu'un tel artiste voit c'est le détail car seule la particularité rend ce que l'on voit insolite. Dans le cas de Matvejevitch l'*étrangeté* et la particularité sont saisies grâce à la proximité extrême de l'objet, une proximité spatiale qui devient analytique. (En italique dans le texte)⁶⁵

La dimension poétique du récit relève donc de cette *poétisation du détail*. C'est par ce procédé que l'essayiste produit un objet imaginaire :

⁶⁴ Pour ces traductions en français, cf. <http://lucky.blog.lemonde.fr/2007/07/29/ostranenie-et-non-ostraninie/>.

⁶⁵ Notre traduction du texte italien suivant : “Quello che un simile artista vede è il particolare, perché solo la particolarità rende ciò che si vede insolito. Nel caso di Matvejević l'*estranità* e la particolarità vengono colte da un'estrema vicinanza all'oggetto, una vicinanza spaziale che diventa analitica”.

[e]t c'est de l'observation du plus petit détail, jugé significatif, ou mieux, de son choix, que naît la poésie ; et ainsi, et ainsi, même lorsque nous croyons lire un essai, une description, un journal intime, nous dépassons en fait les limites du genre et entrons dans une autre dimension, celle de l'imagination. (La Capria, in Matvejevitch 2003 : 7)⁶⁶

C'est également cette conception de l'art qui permet à Barthes (1989 : 18) de dire, à propos de la littérature : elle est « véritablement encyclopédique », elle « fait tourner les savoirs elle n'en fixe, n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte » et c'est « cet indirect qui est précieux ». Ainsi, l'essayiste s'octroie une certaine latitude face au langage de l'historien, du chroniqueur, du témoin engagé, sur lequel il agit délibérément pour tenter d'« en fléchir le pouvoir de désignation », comme dirait Barthes (1989 : 16).

6.5 Du constat politique, historique à la vision poétique

Comme tout essayiste, Matvejevitch choisit les thèmes de sa réflexion et ce choix détermine les agencements textuels de son œuvre et permet de dévoiler sa vision du monde. Prenons, à titre d'exemple, ce paragraphe du *Monde* « *ex* » où Matvejevitch relate une rencontre entre écrivains et citoyens, à Sarajevo pendant le siège :

[j]'ai pris la parole en différents endroits, je résume ces quelques propos épars.

Nombreuses sont les réunions où l'on parle de Sarajevo, au bout de 1000 jours du siège le plus long du siècle. Celui qui arrive ici de l'extérieur n'a aucun droit de vous expliquer quoi que ce soit. Qui sait mieux que vous-mêmes tout ce qui s'est passé ici, quels conseils peut-on vous donner ? Il

⁶⁶ Notre traduction du texte italien suivant : “E dall'osservazione del piccolo ma significativo particolare, anzi dalla sua scelta, che nasce la poesia; e così mentre ci sembra di leggere un saggio, una descrizione, un diario, in realtà si superano i limiti del genere e si entra in un'altra zona che è quella della fantasia”.

convient de se taire et de vous écouter d'abord. Mais isolés depuis si longtemps, vous avez besoin de paroles amies. Cela seul nous donne peut-être quelque droit de parler ici.

[...]

C'est ici précisément que la parole a sa place et qu'elle trouve sa justification : parler de Sarajevo et de nous-mêmes, à Sarajevo, et pas seulement pour nous. Dès le début, après Vukovar, je me suis rangé du côté de la Bosnie-Herzégovine qui a le plus souffert. Il fallait prendre position, ou alors se trahir soi-même. (Monde « ex » : 236, 237)

L'auteur affirme son intention d'apporter immédiatement des « paroles amies » du fait de l'urgence morale qu'il pressent : il dit en effet ne pas pouvoir *se taire* et dit qu'il fallait bien « prendre position, ou alors se trahir soi-même ». Il ancre son texte dans une réalité précise, le siège de Sarajevo, et espère être écouté et produire des changements. Il est un « écrivain » acculé à une prise de position à laquelle il n'entend par ailleurs point se soustraire, dût-t-il faire appel à la polémique, à la critique âpre et dure, voire violente.

Mais dans ce passage l'essayiste est aussi un écrivain : il s'adresse aux habitants de Sarajevo assiégée dont il souhaite susciter les commentaires mais, en insérant son discours dans la trame textuelle de l'essai, il l'étend à d'autres destinataires : ses lecteurs. L'acte individuel qu'est sa démarche se double d'une intention symbolique : la fuite du temps, l'exil, le déracinement, le désir de paix, qui le rend atemporel et lui confère son universalité.

D'ailleurs, Matvejevitch n'ignore point les risques que comporte l'emploi d'une langue trop standardisée, impersonnelle, figée et assertive qui risque de devenir une « langue de bois ». Il les énonce dans ces lignes où il récuse le langage typique des staliniens:

[o]n pouvait reconnaître les staliniens à leur manière de parler ou de gesticuler. L'effet du « moule » était sensible aussi dans les paroles ou les gestes de la plupart de ceux qui avaient combattu le stalinisme. Sûre d'elle-même, la langue de bois semble rassurante. Elle préfère le général au particulier, se soucie plus du quantitatif que du qualitatif. Elle n'est nullement gênée par ses répétitions, qui l'aident à convaincre, par ses accumulations, qui semblent la confirmer. Son vocabulaire est restreint, et le jugement en est relatif. Ses métaphores sont élémentaires (« les

ingénieurs des âmes ») et des conclusions réductives. Cette langue ignore l'ironie. Elle remplace cette dernière par la caricature. Elle substitue au reproche ou au refus la menace ou la vitupération : « bâtard de renard et de cochon », ce sont des mots que prononça Vychinski en qualité de procureur général, au procès de Boukharine.

Il est pourtant difficile de déterminer à quel moment ou en quelle circonstance une langue commence à se dégrader de la sorte, à devenir une langue « ex », ou de bois. Il ne l'est pas moins d'établir ce qui lui confère, et en quelles conditions, de telles qualifications. Sa seule utilisation ne l'explique point. Sa « dépense » ne le prouve pas. (Monde « ex » : 63)

Parole « grégaire », « rassurante », « générale », « abondante », « répétitive », « convaincante », « confirmative », lexique « restreint », métaphores « élémentaires », visant moins la « qualité » que la « quantité », « simplification », « caricature », « menace », « vitupération », absence d' « ironie » : voici donc les éléments constitutifs de la langue de bois du monde « ex ».

La langue de Matvejevitch elle-même n'est pas à l'abri de tels pièges : elle a été pendant une longue période ouvertement engagée, sous l'égide du « socialisme à visage humain » (cf. Matvejevitch 1992 : 332 [1985]), qui s'opposait au stalinisme mais usait des mêmes mots⁶⁷.

Mais après la chute du Mur de Berlin, l'écroulement de l'idéologie socialiste et la disparition de son propre pays, Matvejevitch est appelé à faire un choix crucial: face à un monde « ex » qui tombe en ruine sous ses yeux il décide de changer de registre linguistique et de perspective : il lui importe moins désormais de montrer les enjeux historiques, politiques, que de révéler ses propres sentiments. Faire « savourer les savoirs » du monde « ex », en faire tourner les significations pour mieux les transmettre aux lecteurs, tel est l'objectif de sa démarche. Et, pour ne pas se servir de cette « ex » langue, il fait appel au français, qui n'est pas sa langue maternelle: « *Le fait que ce livre soit écrit en français* », remarque-t-il dans *Le Monde « ex »* (p. 68, en italique dans

⁶⁷ Cf. la production d'essais écrits directement en langue serbo-croate par Matvejevitch pendant les années 70 et 80 du XXème siècle.

le texte), « *n'est pas dû au hasard : on voudrait échapper à sa propre langue, quitte à le payer cher dans une autre...* ». En décidant d' « échapper à sa propre langue » et d'écrire en français, lui aussi une « ex » langue, l'auteur relance et renforce l'idée de l'exil, physique et intérieur, qui imprègne tout l'ouvrage. C'est par le déracinement, l'exil, la perte même de sa langue maternelle que l'écriture prend forme. Écrire, dit-il dans le passage du *Monde « ex »* ci-dessous, est en vérité une sorte de « lutte à la fois contre soi et contre l'autre » qui cause des « déchirements » et des repentirs, des remords dictés aussi par une mauvaise conscience :

[s]'il m'arrivait un jour d'écrire mes Mémoires, je raconterais mes déchirements dans cette lutte à la fois contre soi et contre l'autre qui s'est installée en nous-mêmes, ces efforts pour apprendre et écrire sans scories, « sans ces afflux extérieurs » dont parlait souvent mon défunt ami Danilo Kiš.
(*Monde « ex »* : 68, en italique dans le texte)

Notons un autre élément significatif : dans ce passage, Matvejevitch utilise le conditionnel, l'ouvrage censé restituer au monde « ex » un visage authentique semblant être encore à venir. En effet, la *tension* profonde qui pousse vers l'écriture ne s'épuise pas dans l'*acte* d'écrire : une fois le livre achevé la parole n'est pas tarie, l'effort d'écrire l' « essai poétique » dont parle Matvejevitch porte en lui son propre « bonheur », comme l'affirme Barthes par ces mots (1991 : 10) :

on écrit peut-être moins pour matérialiser une idée que pour épuiser une tâche qui porte en elle son propre bonheur.

Un autre indice révélateur de l'inspiration profondément poétique du discours de Matvejevitch, de cette pratique complexe qu'est l'écriture, nous est fourni dans cet autre extrait tiré du *Monde « ex »* (p. 248) qui suit immédiatement celui, fortement marqué par l'indignation de l'auteur, que nous avons cité plus haut et où l'auteur dénonce les crimes commis en ex-Yougoslavie

par tous ceux qu'il appelle les *Seigneurs de la guerre*⁶⁸ :

[j]e ne suis pas naïf au point de croire qu'en pareilles circonstances les présidents suivent nos conseils. Si c'était le cas, Milošević aurait déjà dû se suicider : nous le lui avons suggéré dans une lettre ouverte, publiée avant le début de la guerre, en automne 1990.

Ce texte a été écrit aussitôt après la destruction du Vieux Pont (en automne 1993) pour un journal d'opposition en Croatie (Feral Tribune). La rive gauche de Mostar était alors pilonnée par les coups de mortier tirés des positions de la « Herceg-Bosna », attaquant la Bosnie-Herzégovine. La partie musulmane de la ville, affamée, vivait dans les caves des maisons en ruines. Elle avait pour seul moyen de communication une « radio libre », locale, qui s'efforçait de redonner courage aux survivants. Cette radio, à plusieurs reprises, a transmis ce texte.

Ce fut l'une des rares fois dans ma vie où j'ai eu réellement l'impression que la littérature pouvait être plus qu'un jeu ou un luxe. (Monde « ex » : 248, en italique dans le texte)

Matvejevitch dit « n'être pas naïf » au point de croire que sa parole puisse être écoutée et obliger qui que ce soit à changer ses comportements ou tout simplement ses idées. Il semble bien conscient du fait qu'elle n'est pas « transitive », qu'elle n'engendre pas une action⁶⁹. Toutefois elle ne s'édifie pas non plus dans le seul but d'amuser ou de distraire. Elle se situe quelque part entre l'action et le rêve, entre le témoignage et le « jeu » ou le « luxe ». Ainsi, en dénonçant les maux de son époque, la voix de l'auteur se fait plus humble et modeste, elle semble devenir plus familière et n'être presque qu'un chuchotement, comme lorsqu'elle lance, dût-il être le dernier, un cri de protestation devant la guerre fratricide dans les Balkans :

⁶⁸ *Les Seigneurs de la guerre* est également le titre d'un autre ouvrage de Matvejevitch, cf. Matvejevitch 1999.

⁶⁹ Ces mots nous renvoient de nouveau à Barthes et à sa conception de l'écrivain engagé. L'écrivain, dit Barthes (1991 : 149), se doit de savoir que l'« on ne peut travailler un cri sans que le message porte finalement beaucoup plus sur le travail que sur le cri », c'est dire que l'écrivain, s'il ne veut risquer d'être considéré trop naïf, doit être conscient que les mots qu'il emploie n'accomplissent pas simplement une fonction immédiate sur la réalité.

[l]e chapitre qui suit a été presque intégralement écrit avant que la Yougoslavie ne devienne « ex ». Je n'étais pas naïf au point de croire que des réflexions semblables pouvaient changer le cours des événements qui se précipitaient. Mon ambition a été plus modeste : mettre en garde ceux qui, au sein des différentes nationalités, prêtaient une signification et une portée quasi mythiques à leurs cultures nationales respectives. (Monde « ex » : 89, en italique dans le texte)

C'est par cette « naïveté » même que la parole littéraire acquiert sa nécessité et sa dignité : la littérature ne peut pas changer le monde, affirme Matvejevitch, mais elle a le droit d'en parler, de raconter, d'intégrer le réel dans son univers. Rappelons que Barthes (1989: 19) note à ce propos que «la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose; ou mieux: qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes» (souligné en italique dans le texte). Face à l'âpreté des événements historiques et politiques qui marquent notre vie collective, la littérature jouerait donc le rôle de témoin, de dispensateur de « paroles amies » qui aideraient à mieux comprendre et à mieux se comprendre soi-même. Le réel peut donc être l'objet privilégié de la littérature à condition qu'il soit transformé par le regard du poète et Matvejevitch (1979 : 266) pose en effet la question suivante dans un essai théorique consacré à la poésie de circonstance :

[q]u'y a-t-il, somme toute, de plus poétique que de faire appel à la poétisation pour retenir le fugitif, pour marquer les événements mémorables de notre commune aventure et en témoigner ? Est-ce, après tout, une dérogation de la poésie même ? (Souligné en italique dans le texte)

Ce serait donc justement cette conscience lucide de l'écrivain, qui sait que son écriture ne peut pas changer le monde, qui constitue la raison d'être de l'écriture. Elle cesse d'être, dès lors, la protestation d'un individu isolé et devient, pour une humanité piétinée, l'exhortation à retrouver sa dignité.

La parole poétique redevient un « jeu » pour Matvejevitch écrivain comme l'était la langue française pendant son enfance, comme il en témoigne dans ce passage⁷⁰:

[e]nfant, je me suis trouvé dans un contexte trilingue: je parlais avec ma mère le croate (le bosniaque), avec mon père le russe. Peu à peu, avec beaucoup d'astuce, mon père m'attira aussi vers le français. Cet apprentissage créait une certaine complicité qui se nouait entre nous deux: je trouvais dans ce jeu un attrait et un plaisir à la fois. A six ans, je "causais" donc un triple langage, mélangeant parfois, de manière amusante, des mots croato-russo-français.

C'est de ce jeu et de ce luxe que l'écriture de l'adulte tire sa légitimité. Lorsque Matvejevitch commence à découvrir sa vocation d'écrivain et à produire ses premières tentatives littéraires, il retrouve en effet ce plaisir enfantin que donne parfois l'emploi des langues, ce goût du déguisement, cette possibilité qu'elles donnent d'être « un autre », comme le dit Matvejevitch:

[j]'ai commencé à écrire en français avant ma licence. J'ai rédigé quelques textes sous forme d'essai ou de récit pendant mes études dans les universités de Sarajevo (1951-1954) et de Zagreb (1956-1959). Mais je n'avais au départ aucune ambition d'écrire des textes littéraires dans une langue que je n'arrivais pas à manier avec assez de souplesse. Ce furent, en quelque sorte, « des exercices de style » qui me plaisaient, comme autrefois les petites conversations avec mon père : j'étais par moments "un autre", en tout cas différent. Ces « exercices » m'aidaient aussi à mieux écrire en ma langue maternelle, que l'on appelait alors le serbo-croate, et qui se nomme actuellement le croate, le serbe, le bosniaque.

Ainsi, lorsqu'il commence à écrire des essais sérieux, fruit de son érudition, de ses études académiques, il n'oublie jamais cet envers du langage qu'est l'écriture, la création langagière, le jeu

⁷⁰ Ces mots ont été recueillis au cours d'un entretien que nous avons eu avec Matvejevitch en mars 1998 chez lui à Rome, puis présentés une première fois dans le mémoire de maîtrise que nous avons préparé à la faculté de Langues et Littératures Étrangères de l'Université Ca' Foscari de Venise et soutenu en juin 1998.

de mots. Voici notamment comment Matvejevitch relate ce passage crucial en parlant de sa production littéraire en langue française:

[v]ers la fin des années soixante, le journal *Le monde* commença à publier chaque semaine un supplément littéraire. Le premier directeur de ce supplément fut Claude Julien. Il avait lu mes textes publiés chez Nadeau et a eu l'idée de m'inviter à collaborer. [...] Entre temps, j'ai publié, en 1971, ma thèse chez Nizet, sous le titre *la Poésie de circonstance – Etude des formes de l'engagement poétique*. Le manuscrit a été choisi et « publié avec le concours du Centre Nationale de la Recherche Scientifique » à Paris. Il a été bien accueilli par les critiques du *Monde*, du *Figaro*, de l'*Humanité*. Quelques années après j'ai repris le texte, cherchant à le débarrasser d'un appareil universitaire (« de thèse ») trop encombrant et à en faire une sorte d'essai. Je le proposai en 1978 à Christian Bourgois, pour sa collection nommée "10/18". Il accepta et le publia dans un très bref délai. Plusieurs critiques l'accueillirent favorablement. Les autorités françaises me décernèrent la Légion d'Honneur. Tout ceci m'a encouragé à écrire d'autres livres en français: *Le Monde "ex"*, publié par Fayard, une version française du livre (publié à Venise) sous le titre *Le Golfe de Venise*, un essai sur *La dissidence* paru dans une collection des lauréats du "prix européen Charles Veillon" à Genève ainsi que mes leçons données au Collège de France en 1997 sous le titre *La Méditerranée et l'Europe* (ces leçons doivent sortir très prochainement chez Stock, à Paris).

Après avoir émigré d'une Yougoslavie déchirée par des conflits nationalistes et fratricides, j'ai publié beaucoup d'articles et d'essais sur la problématique de l'Europe de l'Est, écrits en français, dans la presse de cette langue. Dans ma situation actuelle — "entre asile et exil" (c'est le titre de mon dernier livre publié en Italie) — enseignant tour à tour à Paris (Sorbonne Nouvelle, Paris III) et à Rome ("La Sapienza" où je me suis fixé à présent), je me sens parfois assez embarrassé: il m'arrive de me réveiller la nuit et de "chercher ma langue": au moment où des vagues pensées affleurent et trouvent difficilement les mots correspondants, je me demande en quelle langue je dois faire cette opération, et où je suis exactement: entre le croate, le russe (j'ai également enseigné en cette langue), le français et, depuis trois ans, l'italien...

Une singulière expérience, correspondant à une manière de vivre qui est, elle aussi, peu commune: entre asile et exil.

C'est par ces voies que les textes d'un écrivain, d'un commentateur étranger de la littérature française, d'un chercheur et d'un érudit basculent dans la littérature. L'auteur semble prendre conscience de plus en plus de son impuissance face au monde réel, voire de son échec en tant

qu'intellectuel et essayiste s'étant exprimé jusque là dans une « ex » langue d'un « ex » pays, mais il s'avise que son dire en français possède un pouvoir créatif face au monde des mots. Le texte cesse dès lors d'être un processus qui vise à produire des effets sur le monde réel et se concentre sur ce qui, au sein même du discours littéraire, peut faire surgir des sens universaux, métaphoriques, allégoriques, représentatifs d'une réalité plus ample, moins réelle mais plus nécessaire, moins historique et politique que poétique.

Ainsi la prétention à la vérité que mettent en avant les essais de Matvejevitch par leur ton empreint d'une rigueur inflexible, didactique, explicative et critique ne semble plus devoir se détacher de la construction littéraire que l'auteur met en œuvre dans et par le langage et que le lecteur ratifie par l'acte de lecture.

7. ANALYSE DES TEXTES

Notre analyse ne serait pas complète si elle ne s'appuyait sur un plus grand nombre d'exemples concrets. Poursuivons donc notre étude des essais retenus en suivant l'ordre de présentation que nous trouvons en les ouvrant et examinons de plus près les titres et les sous-titres, la dédicace, les tables des matières et les incipits.

7.1 Titres

Les deux essais de Matvejevitch choisis pour cette étude portent les titres suivants: *Le Monde « ex » : Confessions*, *La Méditerranée et l'Europe : Leçons au Collège de France*. Ces titres se composent de deux parties distinctes, un titre à proprement parler et un sous-titre. Le titre

pose dès le début le thème abordé et, par les sous-titres, l'auteur fixe les limites du traitement de son sujet. Il s'agit de parler du *monde* « *ex* » dans le cadre d'une *confession* et de développer une réflexion sur la *Méditerranée et l'Europe* dans une série de *Leçons* données au Collège de France.

Les titres remplissent en l'occurrence une fonction ouvertement référentielle, au sens que Roman Jakobson (2003 : 216 [1963]) attribue à ce terme : l'auteur met l'accent de la communication sur ce dont on parle, sur ce à quoi on se réfère, sur le « quelqu'un » ou le « quelque chose » dont il est question. Les sous-titres, eux, remplissent une fonction plus *émotive* comme dans ces *confessions* où l'auteur exprime ses sentiments les plus intimes, ou bien plus précisément *conative*, au moment où l'auteur précise que son discours est prononcé au cours d'une série de *leçons*.

Dans un cas comme dans l'autre, les intitulés de ces deux essais illustrent bien la nature *hybride* du discours de l'« écrivain-écrivain ». Il est *assertif* et *didactique*, lorsque son titre évoque une situation politique et historique et qu'il s'accomplit dans le cadre de la leçon, mais il est *subjectif* et *lyrique*, lorsque par le truchement du moi il prend, dans l'espace clos d'une *confession*, des allures de conversation intime.

Mais voyons de plus près comment ce caractère hybride du discours se présente dans les premières pages et dans les tables des matières.

7.2 Dédicace et table des matières dans *La Méditerranée et l'Europe*

L'essai sur *La Méditerranée et l'Europe* débute par une dédicace mise en exergue qui s'adresse directement « au lecteur » et qui constitue un indice précieux quant au sens qu'il convient

d'attribuer aux mots:

Avis au lecteur

Les leçons qui suivent ont été données au Collège de France en mars 1997. Elles ont été écrites en français. Chacune d'elles est suivie d'un additif (« Golfes », « L'Europe centrale et son mythe »).

Un conférencier parvient rarement à dire tout son texte, surtout s'il est écrit, pendant le temps qui lui est alloué. Certains sujets, proches de l'actualité, demandent à être complétés, mis à jour.

Ces leçons reprennent ou développent quelques idées et fragments figurant dans mes ouvrages précédents. (Méd. : 7, en italique dans le texte)

Les leçons de Matvejevitch demandent à être lues par un lecteur averti. Pour que leur véritable sens soit saisi, l'auteur les écrivait d'un avis : le lecteur est donc dès le départ invité à participer activement à la construction du message, à combler les vides et les interstices qui ne manquent pas de s'intercaler entre ce qu'il comprend et ce que l'auteur dit du monde. Le peu de temps accordé au conférencier, l'inévitable décalage qui se creuse entre son dire et la réalité qui est en perpétuel changement, sont autant de facteurs qui livrent le discours à l'*imagination* du lecteur.

L'auteur précise que ses leçons ne suivent pas un ordre linéaire et qu'elles approfondissent parfois des sujets connexes et complémentaires, présentés sous forme d'« additifs » reprenant « quelques idées » et quelques « fragments » déjà posés ailleurs et précédemment.

Il fonde donc son discours sur plusieurs plans car il est à la fois le conférencier, l'homme de lettres et l'érudit qui donne des « leçons » dans une prestigieuse institution française censée transmettre des notions, des connaissances, voire des valeurs. Mais si son discours s'appuie sur un savoir - géographique, historique, politique, etc. - il n'est pas pour autant un discours purement *didactique, scientifique*. L'auteur souligne dès le début que sa parole ne peut pas être exhaustive : il sait que son dire, guidé par un souci de clarté, d'instantanéité, est voué à l'incomplétude car le conférencier, nous dit-il, « *parvient rarement à dire tout son texte* » et « *ses sujets demandent à être*

complétés, mis à jour ». D'où le recours à des « additifs », « reprises », « développements » qui complètent le raisonnement.

L'auteur annonce également, que son discours sera bigarré, morcelé, qu'il y aura des retours en arrière, des additifs. En quelque sorte, l'incomplétude sémantique à laquelle se trouve confronté le lecteur affecte avant tout l'aspect *formel* du langage. Ce paragraphe introductif se compose en effet de phrases très courtes. Les éléments linguistiques se trouvent ainsi opposés, apparemment éloignés les uns des autres⁷¹.

7.2.1 Table des matières

Considérons à présent les libellés des quatre premières leçons tels qu'ils apparaissent dans la table des matières (Méd. : 135):

Noms

Mers

Îles

Golfes.

Ces termes matérialisent la mer Méditerranée et comptent moins pour leur valeur référentielle que pour leur pouvoir évocateur. Ces mots au pluriel charrient un contenu vague, indéterminé et l'on peut déduire que les motivations du conférencier ne sont pas déterminées uniquement par une réflexion objective sur la réalité mais aussi par le désir de plonger le lecteur

⁷¹

La construction se fait ici par l'asyndète qui est, selon Littré (in Dupriez: 1984: 84, *s.v.* asyndète), une "sorte d'ellipse par laquelle on retranche [...] les conjonctions simplement copulatives qui doivent unir les parties dans une phrases".

dans une atmosphère onirique, allusive, imaginaire.

Dans la deuxième partie de la table des matières (Méd. : 135), l'auteur aborde des thèmes plus historiques, sociologiques, politiques tels que:

Lignes de démarcation

Situations

Trahisons

L'Europe centrale et son mythe.

La matière traitée, à savoir la Méditerranée et l'Europe, nous apparaît donc dans des perspectives opposées et complémentaires : tantôt ce sont ses aspects physiques, la morphologie de sa côte, ses lieux géographiques – « Noms, mers, îles, golfes » - qui sont observés, tantôt ses implications politiques, économiques et culturelles, personnelles. L'auteur semble donc aborder un aspect du réel mais en soulignant aussi bien les aspects concrets que ceux plus proprement imaginaires. Conformément à son projet poétique, l'écriture réalise dès lors cette hybridation entre le réel et l'imaginaire, le savoir objectif et le discours personnel qui le raconte.

Considérons à présent les titres et la table des matières du second essai que nous avons choisi pour cette étude, à savoir *Le monde « ex » : Confessions*.

7.3 Titre et table des matières dans *Le monde « ex »*

Le titre de cet essai esquisse une réalité nouvelle et quelque peu étrange, c'est-à-dire la condition d'« ex » que nombre de personnes partagent à cette époque qui est la nôtre. L'étrangeté de cet état existentiel, qui est « à la fois politique, géopolitique, social, spatial et

psychologique » comme le dit l'auteur lui-même (Monde « ex » : 10), est déjà soulignée par l'emploi entre guillemets du suffixe « ex ».

Il s'agit d'un état psychologique particulier qui procède de l'expérience de vie de l'auteur. Celui-ci ancre l'objet de son discours dans un contexte connu en faisant appel à des références textuelles claires et reconnaissables. Il s'agit aussi d'une sorte de « transtextualité » qui renoue avec une tradition littéraire particulière. Le sous-titre reprend en effet littéralement celui d'autres ouvrages célèbres, notamment *Les confessions* que Saint Augustin écrit au début de notre ère et celles romantiques de J-J. Rousseau. De même, l'ouvrage se subdivise en deux *livres* et non pas en deux *parties* ou en deux *chapitres*, car ce terme rend explicite le lien sous-jacent qui unit les réflexions contemporaines de l'auteur à celles d'Augustin ou de J-J. Rousseau.

De cette façon l'auteur place sa méditation sur un monde disparu dans un contexte plus vaste, hors du temps qui la voit naître, il la débarrasse de toute contingence historique de sorte qu'elle devient une pensée universelle et éternelle.

Considérons aussi la table des matières (Monde « ex » : 269). Le LIVRE PREMIER - Le monde « ex » - pose les thèmes généraux dans des chapitres qui portent les titres suivants :

« Ex »

Les ex-communistes

La dissidence d'hier

Sous les décombres, une langue de bois

Le fantasme de l'Europe Centrale

Culture nationale et idéologie de la nation

Guerre et mémoire

La Méditerranée en détresse

Dans le LIVRE SECOND - Ce monde « ex » qui est le mien – Matvejevitch révèle d'emblée le caractère intimiste de son approche. Ainsi, après avoir analysé le monde « ex » sous ses

aspects généraux, il aborde son monde « ex » à lui et les paragraphes ont alors des titres plus confidentiels, teintés de lyrisme et de nostalgie:

Sur le radeau – *Une confession*

Gels et dégels

Les ponts

Les résistances – *De Gaulle, Tito et nous autres*

Autogestion

Crépuscules adriatiques

Sarajevo – *Après mille et une nuits*

Mostar – *Ils l'ont abattu* (cf. Monde « ex »: *idem*, souligné dans le texte)

Notons que cet essai, tout comme celui consacré à la Méditerranée et à l'Europe, s'édifie sur un double discours. L'auteur entame son œuvre en partant d'un constat politique, historique, examine des espaces géopolitiques, il rend compte des idéologies jadis dominantes, évoque des personnages politiques ou de la littérature, décrit des lieux géographiques réels tels Venise et l'Adriatique, Sarajevo et Mostar, affronte des faits dramatiques de l'histoire récente du vieux continent tels que la guerre des Balkans et la disparition de l'Union Soviétique. Mais, si ces thèmes généraux sont tirés de la réalité contemporaine de l'Europe après la chute du Mur de Berlin, le traitement du sujet, se greffe quant à lui sur une expérience personnelle, sur une connaissance tout à fait singulière du propos, ce qui implique des réflexions portant sur des aspects apparemment plus marginaux, relevant du lyrisme, de la réminiscence imaginaire et du fantastique. L'auteur inaugure ainsi, dès le début, un discours lyrique, poétique, fondé sur un savoir historique et politique, et puis il s'élève vers une expression plus libre, plus personnelle, affranchie de la *dure nécessité* historique.

C'est d'ailleurs une idée mise en avant par Matvejevitch (1979 : 239) également dans l'ouvrage consacré à la poésie de circonstance :

franchir le passage décisif du *singulier* à l'*universel* et opérer leur fusion organique, tel est le problème dont dépend le sort de toute œuvre poétique. (Souligné dans le texte)⁷².

C'est là la clé enchanteresse du discours, celle qui indique aussi le parcours de lecture possible. Passons à présent à l'analyse des premières lignes du texte.

7.4 Incipit dans *La Méditerranée et l'Europe*

L'essai sur la Méditerranée et l'Europe débute par une citation d'autorité, celle du cartographe humaniste Mercator :

Noms

« *La Méditerranée porte plusieurs noms, selon les pays dont elle borde les côtes* », remarque Mercator dans la préface de son atlas. (Méd. : 11, en italique dans le texte)

La citation directe vise ici à renouer le fil d'un discours connu qui unit l'auteur à son lecteur. Elle fait resurgir des connaissances fragmentées enfouies dans le bagage de notions qu'ils ont en commun. C'est la fonction référentielle du langage qui est activée, fonction qu'il faut entendre ici au sens large. De fait, l'auteur met ici l'accent de la communication sur le « quelqu'un » ou le

⁷² Matvejevitch recoupe sur ce point les idées d'Hegel énoncées dans *l'Esthétique* (tome III, deuxième partie, pp. 29-30, édition Aubier, Paris, 1944, traduction de S. Jankélévitch): « La poésie ne sépare pas le général de ses manifestations particulières, la loi de ses applications, le but du moyen, mais elle ne conçoit chacun de ces termes que dans et à travers l'autre. C'est pourquoi elle n'exprime pas d'une façon imagée un contenu connu seulement sous l'aspect de sa généralité, mais fait ressortir au contraire [...] l'unité substantielle qui ignore cette séparation et n'admet pas l'existence de simples rapports extérieurs entre le général et le particulier ».

« quelque chose » dont on parle, comme le dit Jakobson (2003 : 216 [1963]) à propos de la fonction référentielle, mais cette désignation de l'objet de la communication n'est pas *directe*, elle ne se fait pas dans le contexte limité d'un échange dans l'ici et maintenant. La mer fait partie de nos connaissances encyclopédiques du monde, mais pour que cette notion surgisse dans l'esprit du destinataire, l'auteur la désigne de façon *indirecte* : elle est saisie à travers le regard d'un géographe ancien qui souligne, à son tour, la pluralité des noms qu'elle prend selon les pays qu'elle borde. Ce qui frappe dans cet incipit c'est que la réalité que l'auteur décrit, explique, commente ou représente, n'est pas *directement* désignée et qu'elle n'est pas *immédiatement* accessible. L'auteur choisit de démarrer son discours en désignant une réalité même très éloignés, dans « l'espace » et dans le « temps », qui cependant nous appartient. Il y a lieu de souligner la nature égalitaire de cette relation entre sujet et réalité. Comme l'écrit Matvejevitch (1979 : 235),

que toute œuvre poétique soit inévitablement en rapport avec un certain nombre d'événements réels, il est inutile d'y insister.

Mais ce qui compte dans la création littéraire, c'est que ce rapport ne soit pas de dépendance et que le sujet soit capable de disposer du réel selon son projet artistique. C'est là une idée que Matvejevitch (*Idem*) reprend de l'esthétique d'Hegel⁷³ :

Bien que « riche en matière empruntée à la réalité..., l'organisme de l'œuvre poétique doit être pourtant – ajoute Hegel à ce même propos - exempt de toute dépendance à l'égard de ce contenu et de son mode d'être comme à l'égard de n'importe quel domaine de la vie ».

⁷³ *Esthétique*, tome III, deuxième partie, p. 47, édition Aubier, Paris, 1944, traduction de S. Jankélévitch, cité in Matvejevitch 1979 : 235.

Ainsi, l'essai de Matvejevitch participe de cette forme de poétisation du réel où ce qui compte est l'intégration de celui-ci dans le discours du sujet et dans ce rapport de non dépendance qu'il sait instaurer. Si dès lors Matvejevitch entame un discours référentiel désignant une réalité politique, historique, géographique, il ne suffit pas qu'il la nomme mais il faut aussi qu'il la construise : l'auteur ancre son discours moins sur des éléments extralinguistiques présents lors de la production de son discours - correspondances directes et vérifiables entre l'objet désigné par les mots et sa reconnaissance par le destinataire dans l'ici et maintenant - que sur une création qui n'entretient avec le réel qu'un rapport de filiation mais non de dépendance.

Considérons à présent les premières lignes de l'autre essai qui retient ici notre attention.

7.5 Incipit dans *Le monde « ex »*

Le monde « ex » : *Confessions* s'ouvre par les mots suivants :

« Ex »

À la suite des événements qui viennent de marquer la fin de notre siècle, nombre d'entre nous sommes devenus des *ex*. L'après-guerre froide aura vu une partie du monde, à l'Est, vivre une existence en quelque sorte posthume. (*Monde « ex »* : 9, en italique dans le texte)

Dans la première phrase, l'auteur mentionne la situation temporelle et historique dont il est question. Il évoque une réalité générale assez connue - les événements historiques et politiques qui ont marqué la fin du XXème siècle - mais il y ajoute un élément nouveau indiquant qu'il envisage de considérer les retombées que ces faits ont provoquées. Elles concernent une personne en

particulier, l'auteur, cependant son « Je » est déjà un « nous ». Il engage dès lors son historicité personnelle dans une dimension qui est censée être, sinon universelle, à tout le moins collective.

Accomplir ce passage crucial du particulier au collectif est donc, comme on le voit, un souci constant de l'auteur. Pour ce faire il suit un ordre assez précis dans l'exposition des idées qui se répète inaltéré dans la deuxième phrase de cet incipit: l'écrivain précise le cadre historique - l'après guerre-froide, à l'Est - et se focalise sur le drame qu'a enduré « une partie du monde », à savoir tous ceux qui, comme lui, ont perdu leur identité à la suite des événements historiques.

Les premières lignes sont donc caractérisées par l'alternance d'éléments connus, ayant une valeur référentielle se rapportant à une réalité historique et politique, et d'informations nouvelles, se rapportant à une réalité plus intime et subjective. Les linguistes distinguent à ce propos, dans tout énoncé, une partie connue, appelée THÈME ou topique (de l'anglais *topic*), et une partie nouvelle, dite RHÈME (ou *commentaire* ou *propos*)⁷⁴. L'enchaînement du thème au rhème dans l'extrait précité peut être résumé comme suit:

Première phrase :

« Á la suite des événements qui viennent de marquer la fin de notre siècle » : Thème évoquant le sujet général ;

« nombre d'entre nous sommes devenus des *ex* » : Rhème à valeur personnelle ayant la fonction d'inscrire le sujet dans le récit.

Le même schéma est repris dans la deuxième phrase :

⁷⁴ Le THÈME désigne notamment une « entité dont les deux énonciateurs sont conscients qu'elle est déjà présente dans l'échange » tandis que le RHÈME « est ce qu'on va dire de cette entité thématique. C'est l'information nouvelle ». Cf. *Glossaire de termes en linguistique*, [en ligne], disponible sur <http://www.henrietteg.com/glossword/index.php>, page consultée le 29 juillet 2010.

« L'après-guerre froide aura vu une partie du monde, à l'Est » : Thème général;

« vivre une existence en quelque sorte posthume. » : Rhème à valeur méditative, plus personnelle et existentielle.

7.6 Réel et imaginaire

Il semble utile de s'attarder ici quelque peu sur le rapport entre *réel* et *imaginaire* dans le discours de l'essai poétique. Vu sous cet angle, l'essai entretient indubitablement une relation très étroite avec le réel et avec la vérité : le sujet est tiré d'une réalité directement observable en ce sens qu'il n'est ni le simple fruit de l'imagination de l'auteur ni une construction romanesque créée par le regard d'un personnage fictif. L'essayiste fonde en effet son raisonnement sur des documents authentiques, sur des faits, des éléments fiables, sur des citations et des anecdotes plus ou moins vérifiables. Le discours s'élabore donc à partir de « savoirs » authentiques mais qui ne sont pas des évidences scientifiques. Comme le dit Barthes, l'écrivain peut faire « savourer les savoirs », c'est-à-dire qu'il bâtit un discours subjectif, ancré dans le réel, mais qui aurait cependant des visées de type esthétique, poétique, littéraire qui transforment donc le réel en pur imaginaire.

En vérité, un essayiste tel que Matvejevitch se garde bien de soumettre ses mots à une formulation trop péremptoire. Les citations qui corroborent son raisonnement présentent en effet plusieurs degrés d'assurance: elles vont de l'assertion au doute, de l'affirmation à la négation, de l'exclamation à l'interrogation, de la surprise à la déception. Cela signifie que sa recherche n'est pas, en tout cas, définitive et qu'il tente en effet moins d'élucider une matière aussi dense, dont il paraît que « tout a été dit » (Méd. : 21), que de la faire vivre et exister. Il y a, par conséquent, plus de questions que d'affirmations posées par l'usage des citations: l'essayiste, qui sait tant de choses, ne cesse alors d'avouer son ignorance. Se demander « ce que signifie, en réalité, être un ex

ou se dire ex », comme le fait Matvejevitch au début de son essai (Monde « ex » : 9), veut dire également s'interroger et faire participer le lecteur à un questionnement tel que celui-ci:

Avoir été ressortissant d'une ex-Europe enfin affranchie, d'une ex-Union soviétique désagrégée, d'une ex-Yougoslavie détruite ? Être devenu ex-socialiste ou ex-communiste, ex-Allemand de l'Est, ex-Tchécoslovaque, membre d'un ex-parti ou partisan d'un ex-mouvement, ou je ne sais quoi encore ? N'être plus – ou ne vouloir plus être – ce que l'on a été ou ce que l'on était présumé être ?

Parfois le commentaire personnel qui précède ou suit immédiatement la citation, ce que nous avons appelé le rhème, n'est qu'une simple impression, qui exprime, en quelques mots, le sentiment de surprise, de découverte, de bonheur que l'érudit éprouve face à la matière traitée, comme dans ces quelques exemples:

C'est ainsi que notre mer, grâce à l'autorité du saint et polygraphe chrétien, va être baptisée Méditerranée (Méd. : 13) ;

Là se révèlent la prolifération et la richesse des expériences maritimes des Grecs anciens;

Nous découvrons [...] des conceptions continentales, et un attachement à la terre.... (Méd. : 14).

Ces phrases énoncent des actions - *baptiser*, *révéler*, *découvrir* – et expriment la surprise d'une conscience qui « savoure » le réel, qui pèse la valeur et la portée des concepts évoqués.

Il arrive également que les commentaires insistent sur la difficulté de la recherche, comme dans ces passages :

Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure y contribuèrent les récits de Solinus "sur les choses merveilleuses"! (Méd. : 13) ;

Ces expressions varient à l'infini, comme les aspects de la mer elle-même (Méd. : 14) ;

Il est difficile d'établir à partir de quelle époque (Méd. : 18) ;

L'Adriatique a gardé le secret (Méd.: 55).

L'auteur éprouve donc un sentiment particulier face au réel : c'est un égarement salutaire, un sens du mystère, du merveilleux qui naît de la contemplation du réel. C'est cette expérience qui est vécue par l'auteur et qu'il tente de réveiller chez son lecteur par le truchement de son texte. Ainsi, la *vérité* de ce discours ne se situerait pas « dans l'ordre des connaissances, philosophie ou érudition, mais dans l'ordre des *témoignages* », comme le remarque André Tournon (1989 : 81, souligné dans le texte) à propos de l'essai en général. La réalité évoquée dans l'essai relèverait en définitive de l'ordre de la découverte personnelle, non sans surprise, et elle ne se justifierait que dans la dimension de l'imaginaire où le réel est « goûté », « savouré ». C'est d'ailleurs ce que disait Montaigne à sa façon : « Je n'enseigne point, je raconte »⁷⁵. Il appartient donc au lecteur de goûter cette parole du singulier qui l'interpelle, le secoue et de se laisser alors, si bon lui semble, aussi s'enchanter.

Maints passages des essais de Matvejevitch nous confirment de la légitimité d'une telle lecture poétique de l'essai, comme dans *La Méditerranée et l'Europe* l'auteur multiplie les points de vues en privilégiant ceux plus désuètes inspirées ici par la « chorographie », c'est-à-dire la

description des sites et des régions, vus de la mer ou d'une hauteurs avoisinantes, du mat d'un navire ou du clocher d'une église. (Méd. : 71)

C'est ainsi que

ces ouvrages, parmi d'autres, ont aidé les écrivains à voir ce qu'autrement ils n'auraient jamais vu. Retenons à ce sujet l'avertissement d'Italo Calvino : « *La ville apparaît différemment à celui qui*

⁷⁵ *Essais*, Livre III, Chapitre 2, Du repentir, édition du 1595, [en ligne], disponible sur <http://www.bribes.org/trismegiste/es3ch02.htm>, page consultée le 30 septembre 2010.

l'approche venant de la terre et à celui qui l'aborde de la mer. Nous ne devons pas confondre la ville avec le discours dont on use pour la décrire, bien qu'il existe un lien entre les deux ». (Méd. : 71-72)

Cette citation d'Italo Calvino est tirée de *Les villes invisibles* (2002 : 59 [1972]) dont le mouvement poétique n'est pas très éloigné de celui que nous trouvons dans les essais de Matvejevitch.

7.7 Emploi du JE et implication de l'auteur

Il y a lieu de faire une remarque quant à l'emploi du JE de l'auteur et à son niveau d'implication dans le discours. L'essayiste peut emprunter la tournure impersonnelle du critique et du chercheur, de l'historien, du scientifique ou de l'érudit mais il peut également s'exprimer à la première personne du singulier. Les propos introduits par des pronoms tels que ON et NOUS, qui caractérisent le discours scientifique, laissent dès lors la place au JE exprimant les sentiments les plus intimes de l'auteur. Mais quelles sont au juste les implications d'un tel emploi du JE ?

Chez Matvejevitch cette prise de parole à la première personne se manifeste à des moments particuliers du texte, en l'occurrence là où l'auteur éprouve le besoin d'intervenir pour préciser son raisonnement ou son dire. Il le fait à travers un procédé particulier, à savoir, en recourant au commentaire personnel isolé du reste du texte par l'italique. Ces parties distinctes peuvent prendre la forme d'une simple *notation*⁷⁶ ayant la longueur d'une phrase entre parenthèses, ou s'étendre sur plusieurs lignes, voire sur plusieurs paragraphes, allant parfois jusqu'à occuper des sections entières du texte. Ces passages peuvent être une digression par rapport au développement principal ou

⁷⁶ Selon Dupriez (cf. 1984: 314-315, à l'article *notation*), la notation est un « segment isolé, dénué de fonction prédicative ou syntaxique, à peine actualisé ».

constituer une partie narrative prenant la forme de l'anecdote ou du récit personnel et s'étalant sur plusieurs chapitres.

Ces moments intimes contribuent fortement à donner au lecteur le sentiment d'avoir affaire à un discours subjectif, qui suit une logique individuelle et où la volonté de l'auteur de donner libre cours aux instances de l'intime prend le pas sur le souci de clarté scientifique. Dans ces parties, la voix de l'auteur se manifeste sans ambages, à travers des phrases sèches où elle exprime des jugements tranchants ayant la valeur d'une critique ou d'une autocritique, d'une réflexion politique, morale ou existentielle, ou bien elle joue sur la musicalité des mots en soulignant tour à tour la dimension tragique ou dramatique, lyrique ou poétique, de la réalité considérée.

La prise de parole dans ces moments-là naît aussi d'un désir profond et intime de l'essayiste de raconter le réel et, par là, de se raconter lui-même. Il souhaite partager avec le lecteur ses idées les plus privées, les plus secrètes : « Je sens comme le désir de confesser... » dit Matvejevitch dans *Le monde « ex »* (p. 32), et voilà que nous viennent à l'esprit les mots de Montaigne dans la dédicace de ses *Essais*, lorsqu'il écrit qu'il ne s'est « proposé aucune fin, que domestique et privée, [...] car c'est moy que je peins »⁷⁷. Cette volonté autobiographique qui s'actualise alors dans l'essai traduit un désir de rapprocher deux parties appartenant au même sujet mais ressenties comme étant détachées. Tout comme Montaigne, qui adresse un discours intimiste aux gens de sa famille, à ses amis, à ses proches, Matvejevitch relate aux lecteurs ses aventures personnelles, ses souvenirs, ses voyages, « J'ai passé à Sarajevo plus de trois ans de ma vie [...] J'ai connu...[...] Je continue malgré tout mes périples » dit-il (*Monde « ex »* : 109, 113), et il parle ainsi de ses moments de détente et de pause:

⁷⁷ *Essais*, Livre I, Au lecteur, édition de 1595 déjà citée, disponible sur <http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch00.htm>.

L'Adriatique a été pour moi, longtemps, un espace de consolation, sinon de bonheur. Je fuyais vers ses rivages lorsque la vie dans l'arrière-pays me devenait intolérable. Je la regardais de l'Est, de l'archipel de Quarner. À présent, je la vois plus souvent depuis les promontoires du Ponant, de la côte italienne. (Monde « ex » : 200, en italique dans le texte).

L'auteur semble bien ici « tutoyer » une réalité chérie et perdue, en l'occurrence la mer Adriatique, qui devient dès lors l'objet imaginaire d'une recherche hautement symbolique : c'est une véritable quête de paix, de repos, de détente, voire de divagation, d'abandon que l'auteur entreprend en développant ses sujets politiques et historiques.

D'autres fois encore, l'expression verse dans la mélancolie. Les phrases sont dès lors empreintes d'une nostalgie légère, qui ne vire jamais au mélodrame, au sentimentalisme ou au pathétique outré⁷⁸. Elles communiquent le sentiment de perte et de vide qui caractérise la condition humaine à travers un langage allégorique, comme dans l'extrait suivant, qui évoque les images tragiques du naufrage peint par Théodore Géricaud dans son célèbre tableau « Le Radeau de la Méduse » :

Sur le radeau

Une confession

Nous sommes habitués à perdre. Chaque jour s'éloigne ou disparaît quelqu'un de notre entourage, une amitié ou un amour pâlit ou s'éteint, la mort emporte l'un des nôtres. Perdre fait partie de notre destin.

Il est rare pourtant de perdre un pays. Cela m'est arrivé. Je ne parle pas d'un État ou d'un régime, mais bien du pays où je suis né et qui fut, hier encore, le mien. Il n'est plus. J'ai aimé la Yougoslavie entière, indivise, unie. Je n'ai pas été pour autant un nationaliste yougoslave. Comment l'aurais-je pu, ayant des origines croates, russes, ukrainiennes et autres ? J'ai été attaché aux lieux, aux habitants, à tant de choses qui m'étaient proches. (Monde « ex » : 129, en italique dans le texte)

⁷⁸ L'auteur dit, dans *Monde « ex »* (p. 148), de vouloir s'arrêter « par crainte de tomber dans le pathétique ».

Le rôle de témoin de l'histoire se fait dès lors de plus en plus douloureux, et l'écriture devient de plus en plus une nécessité, un acte de libération, l'expression de soi et de son identité profonde. C'est pour cela aussi qu'il y a lieu d'entendre l'emploi d'une langue, le français, qui n'est pas la langue maternelle de l'auteur, comme un symbole de la situation de l'émigré :

Ces confessions sont liées, on le devine, à mes origines : d'un côté la vieille Russie d'où provient mon père, de l'autre l'ex-Yougoslavie où je suis né en une Bosnie-Herzégovine défunte, dans la ville de Mostar détruite. Mon père avait parfaitement appris au cours de son enfance la langue française, dans son ex-patrie. Il me l'a transmise dès mon plus bas âge, en même temps que le russe. Nous sommes probablement rares à connaître cette « autre langue » d'une Russie d'antan. Je me vois par moments comme un dinosaure.

J'ai donc choisi une langue appartenant à un ex-monde pour écrire ce livre sur un monde ex. Je sais quel risque j'encours. La solution me semble pourtant appropriée à une réalité sur laquelle nous n'avons plus de prise. La langue française, conservée parfois comme une sorte de défi ou de risque, notamment dans l'époque stalinienne, m'a aidé depuis que j'ai quitté l'ex-Yougoslavie. Je m'en suis servi abondamment lors de ma propre émigration, pendant ces dernières années passées à Paris et puis à Rome. Je l'ai faite mienne autant que j'ai pu. Les destins se répètent souvent dans les familles des ex-émigrés. (Monde « ex » : 16-17, en italique dans le texte)

L'essai est alors le lieu où l'auteur se met à nu, l'espace privilégié de l'expression des idées les plus intimes et des motivations les plus authentiques de l'homme. La parole de l'essayiste fait dès lors corps avec le vécu, le vu, les souvenirs et les sensations du locuteur, ses pulsions les plus profondes ; elle cesse d'être une parole historique, politique, visant l'intelligibilité, l'explication, la critique et devient confession, lamentation, vision, rêverie.

7.8 Une écriture qui fait « savourer les savoirs »

Poursuivons notre examen des règles d'écriture mises en œuvre dans les essais considérés et analysons de plus près d'autres aspects de leur nature poétique. Prenons, à titre d'exemple, ce passage tiré du *Monde « ex »* :

Il n'est pas de mer que nous soyons seuls à découvrir et que nous regardions de nos seuls yeux. Nous la voyons aussi comme d'autres l'ont vue, telle qu'elle apparaît sur les images qu'ils nous ont laissées. Nous faisons sa connaissance et la reconnaissons en même temps. Nous savons aussi des mers que nous ne verrons pas, dans lesquelles notre corps ne sera jamais immergé. Les descriptions qui suivent ne sont pas uniquement miennes. (*Monde « ex »* : 200-201)

Ici l'auteur joue sur la musicalité du langage et sur les effets engendrés par les allitérations et les assonances auxquelles le *signifiant* peut se prêter. Ainsi, par exemple, dans ce court paragraphe, le pronom « nous » est anaphorique car il est repris trois fois. La mer est citée à deux reprises, une fois au singulier et une fois au pluriel mais elle n'est parfois qu'évoquée par des marques linguistiques plus allusives telles que les pronoms personnels et les adjectifs. Certaines traces linguistiques, dispersées dans l'énoncé, la suggèrent tout en l'érigent en symbole : « la, l'ont, elle, sa, dans lesquelles ». Une atmosphère rêveuse se déploie à partir de la répétition de ces sons, les sollicitations visuelles (« regardions, yeux, vue, apparaît, images, connaissance, reconnaissons, verrons ») s'unissent à l'évocation tactile de la mer, qui puise dans le bagage de nos expériences, qu'elles soient directes ou bien recréées par le langage, par la vertu de notre imagination, de nos représentations mythiques et de celles d'autrui. Le réel est donc transfiguré par la vision littéraire : on perçoit la mer par l'intellect et par les images qu'évoque l'emploi de verbes de pensée (« découvrir, apparaître, reconnaître, savoir »), mais aussi par des verbes exprimant une perception visuelle (« regarder, voir ») ou tactile (« notre corps ...immergé »).

Cet emploi du langage pousse ainsi le lecteur à se concentrer davantage sur la sonorité des mots et sur les effets musicaux engendrés par des relations qui se saisissent au sein même du système linguistique et réussit ainsi à donner une forme littéraire à ce besoin de « suspension du réel » qui est l'une des valeurs de la poésie de Matvejevitch.

Illustrons ce phénomène à l'aide d'un autre exemple. Soit cet extrait tiré de *La Méditerranée et l'Europe* qui ouvre la leçon dédiée aux Golfes :

Golfes

Entre terre et mer il y a, en maints lieux, des limites : un commencement ou une fin, l'image ou l'idée qui les unissent ou les séparent. Nombreux sont les endroits où la terre et la mer se lient sans accident ni rupture, au point que l'on n'arrive plus à déterminer où commence l'une, où finit l'autre. Ces relations, multiples et réversibles, donnent forme à la côte. (Méd.: 51)

Le rapport entre terre et mer est décrit par des couples de mots sémantiquement opposés qui élargissent et suspendent la perception et l'interprétation du lecteur : terre/mer, commencement/fin, image/idée, unissent/séparent, commence/finit. L'image à laquelle le mot renvoie inclut toujours son corrélat, un concept évoque toujours son contraire, sans que pour autant, les liens entre ces couples d'antonymes soient ouvertement explicités. Ainsi le texte est scandé par une logique binaire et par un langage métaphorique qui incite le lecteur à déployer tous ses efforts d'imagination pour combler les vides entre deux idées, entre le sens d'un terme et celui de son corrélat.

Nous remarquons qu'intervient ici un nouveau procédé syntaxique. L'auteur insiste sur l'emploi de l'*asyndète*, figure de style par laquelle le lien logique entre les idées n'est pas explicite. Ainsi les trois phrases se trouvent juxtaposées sans que leur liaison soit exprimée. La première d'entre elles rappelle les limites existant entre terre et mer, la deuxième reprend un détail contenu dans la première, à savoir « l'idée » ou « l'image » qui « lie » terre et mer. La troisième résume les

deux précédentes tout en créant un effet d'unité dans la différence et en proposant une synthèse des « relations multiples et réversibles » qui unissent la terre et la mer. Entre les différentes phrases, entre les réalités évoquées et entre les concepts tels que « terre, mer, limites, unité », se forme donc une suspension, une béance, un hiatus, qui sollicite la coopération interprétative du lecteur.

Entre l'instant où l'objet est signalé et celui où il est pleinement perçu, l'esprit du destinataire s'attarde et s'efforce d'établir une correspondance entre les sens que suscite la lecture des signes et ceux auxquels ces signes sont le plus pertinemment liés. Avant que le signifiant ne devienne signifié, le mot reste ambigu, la signification demeure en suspens, n'étant, dans l'esprit de l'interlocuteur, que potentielle et c'est justement à ce moment que ce dernier peut « jouir » du texte en tant qu'objet d'art verbal. Ici la fonction poétique du langage, telle qu'elle est envisagée par Jakobson (2003 : 218), nous semble bien être exploitée à l'extrême : celle-ci non seulement crée des effets de rapprochement entre des parties thématiquement et stylistiquement éloignées du texte, mais elle opère également au niveau de segments plus petits de la séquence linguistique, à savoir la phrase et les mots pris isolément.

Observons à présent plus en profondeur d'autres traits typiques des essais ici retenus qui contribuent à leur conférer leurs sens poétique.

7.9 Autres formes d'écriture littéraire

D'autres formes textuelles déplacent le discours historique vers l'écriture littéraire : ce sont notamment les *énumérations* et les *incises en italique*.

7.9.1 Énumérations

Par exemple, cette longue liste de noms de peuplades qui habitaient jadis les côtes de l'Adriatique que Matvejevitch dit avoir trouvée dans un texte datant de la Renaissance:

« Enchéléiens (*Encheleae*), Himaniens, Peucéciens (*Peuceciae*), selon Callimaque ; puis les Sérètes, Sirapiles, Iasiens (*Iasi*), Andisetes (ou *Sandisetes*), Colophiens (*Colophani*) et Breuciens (*Breuci*), selon Pline ; les Noriques (*Norici*), Antintanes, Ardéiens (*Ardiei*), Pallariens et Japodes, Tribales (*Tribali*), Daysiens (*Daysii*), Istriens (*Histri*), Liburniens (*Liburni*), Dalmates (*Dalmatae*), Curètes (*Curetes*) » - selon un latiniste, traducteur de cette citation, ce dernier nom correspondrait à celui des Croates. (Monde « ex » : 209, en italique dans le texte)

Cette liste n'a pas de prétention à l'exhaustivité. Dans le cadre de cet essai, elle compte plus pour son pouvoir d'évocation, pour l'infini qu'elle suggère, que pour son sens littéral. Elle illustre en outre très bien la façon dont le savoir et les documents authentiques s'intègrent à l'essai. Dans le discours scientifique, l'auteur tente de tout dire de la façon la plus efficace et la plus concise possible, les documents et les sources originelles contribuant à donner au discours sa fiabilité. Ici, par contre, la liste a pour mission de multiplier les perspectives et les points de vue, de sonder la vastitude du savoir sans prétendre à l'épuiser. Dès lors, des sujets tels que la Mer Méditerranéenne ou l'identité européenne ne sont qu'un prétexte, le sens de l'œuvre dépendant moins de la transmission de notions sur les thèmes choisis que d'un dispositif textuel complexe qui vise « à augmenter la difficulté et la durée de la perception » de l'objet, comme dirait Chklovski (cf. Todorov 1965 : 23 [1929]), à faire « tourner les savoirs » pour mieux les savourer, comme dirait Barthes (1989 : 18)⁷⁹ et finalement à toucher affectivement le lecteur, ce dernier étant appelé à se

⁷⁹ L'écrivain, écrit notamment Barthes (1989: 20-21), voudrait faire "savourer" les "savoirs" car il sait que ces deux termes, "savoir et saveur", ont en réalité en latin la même étymologie. Il ne conçoit pas, illusoirement, les mots

créer une image profonde et féconde de ce dont il est question dans le texte.

Cette conception de l'énumération suppose entre autres une déconstruction de la réalité évoquée et sa recomposition, dont il est rendu compte dans l'œuvre, par le biais de la création littéraire. L'approche de Matvejevitch rappelle en effet celle du poète qui pèse et goûte le pouvoir de la signification des mots, comme on peut le constater par exemple dans la liste ci-après, où sont indiqués les termes anciens, grecs et latins, qui désignent la mer Adriatique :

Pour les Grecs et les Romains, ce fut tantôt une mer, tantôt un golfe : *Adriatike thalassa*, *Adriatike Kolpos*, ou *Ionios kolpos* ; *Hadriaticum mare* ou *Sinus Hadriaticus*. Cette dualité accompagna son destin. (Méd.: 55 et repris tel quel dans Monde « ex »: 201)

Ou bien dans cette autre liste un peu plus longue où sont répertoriés les termes maritimes des deux côtés de l'Adriatique et qui, dit Matvejevitch, « ressemble à un poème »:

Les cartes anciennes ont été une de mes plus grandes passions, les vocabulaires maritimes mes premiers conseillers. J'ai beaucoup appris dans le *Dictionnaire maritime* qu'a composé le Croate Radovan Vidović à Split, présentant parmi les « sources antiques » tout un *sabir* adriatique et méditerranéen. À côté du mot slave *brod* (bateau), le lecteur peut trouver une suite d'appellations qui ressemble à un poème : « *banzo*, *barca* (*barka*), *bastasia*, *bastassizza* (*bastasica*), *batel*, *bergantinus* (*brigantin*), *biremis* (même chose que *fusta*), *barcon*, *barcosa*, *barciusius* (*bragotch*), *carabus* (*korablja*), *carata*, *carachia*, *casselata*, *chelandia*, *cocha*, *Iodura*, *driervo*, *Bromo*, *frigida*, *fusta*, *galea* (*galija*), *galera*, *galion* (*galijun*), *grippus* (*grip*), *gumbara*, *kravela* (même source que *korablja*, du grec *karabos*), *katrga* (*katurga*), *ladja*, *lembus*, *lignum* (*driervo*, *legno*), *linter*, *londra*, *marziliana*, *navicula*, *navigium*, *navis*, *ormanica*, *play*, *saeta*, *sagittea*, *saglietla*, *salta*, (c'est de là sans doute que *sajka* tire son origine), *saena*, *sebeka* (*sambek*), *tartana*, *treciones* (*galeae*), *triretnis*, *zolla*, *zopula* ». Les Méditerranéens lisent ces glossaires comme une sorte de mémoires, ce qu'ils sont parfois. C'est le cas de l'*Atlante linguistico mediterraneo*, dont les publications se succèdent depuis longtemps à Venise. Chaque nouveau recueil est toujours accueilli, en

« comme des simples instruments », et ils sont « lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête ».

Adriatique, avec enthousiasme ou désapprobation. (Monde « ex » : 222-223, en italique dans le texte)

L'auteur en tant que poète et chantre de la mer se demande dans ces passages quel est le sens profond des mots, il s'interroge sur leurs sens possibles, sur les changements sémantiques qu'ils ont subis pendant leur longue histoire et sur leur signification actuelle. Les verbes conjugués au passé simple dans le premier extrait cité (« fut », « accompagna ») décèlent une vérité engloutie dans un temps révolu, remontant aux origines de leur création, mais qui continue de produire ses effets. Cette recherche philologique s'intéresse aux racines du terme, elle s'exerce sur l'axe diachronique du signe, et tout en se perdant dans le tout indistinct d'un lieu préverbal, où le signe possède une valeur non verbale, elle tente de nous faire goûter tout son potentiel de signification. Ainsi l'énonciation vise moins la désignation de l'objet qu'une restitution de la vastitude et de la profondeur des territoires explorés. Nous sommes en présence ici d'une véritable exploitation de l'archaïsme, des sonorités, du rythme des mots à des fins poétiques.

Dans le deuxième extrait cité, la liste comporte des verbes au présent de l'indicatif : « le lecteur peut trouver... », « Les Méditerranéens lisent... », les lecteurs accueillent « avec enthousiasme ou désapprobation » : c'est le temps suspendu de la réflexion contemporaine qui unit l'auteur au lecteur par une interrogation qui abolit la différence entre passé et présent, entre individuel et collectif, entre l'ici et l'ailleurs. La pensée prend du recul, revient sur elle-même et sur le même sujet pour en saisir tous les sens possibles.

Ainsi, avant d'être assujettis à leur signification circonstancielle, avant d'être réduits, par leur emploi quotidien, à une signification unique et univoque, « brute » et « immédiate », les signes ont potentiellement, comme dit Mallarmé, un sens plus large, « essentiel »⁸⁰, dont l'essayiste, en

⁸⁰

Nous renvoyons ici aux mots que Stéphane Mallarmé a employés dans son *Avant dire au Traité du verbe* de René Ghil (in *Documents Stéphane Mallarmé*, nouvelle série, Volume 1, Paris, Nizet, 1998 : 123 [1886]) où il note le «double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel ».

tant que poète et qu'explorateur des potentialités expressives du langage, se charge de sonder la profondeur, s'aventurant dans les replis de l'étymologie, dans la vastitude des domaines qu'il peut atteindre. En ce sens, l'intérêt que porte aux mots l'essayiste est au début semblable à celui du copiste, du scribe ou du compilateur de dictionnaire mais il se transforme à mesure que, sous les significations ordinaires et usées, se dévoile tout le pouvoir créatif du langage. C'est à ce moment-là qu'il communique aux lecteurs le sens d'une expérience de libération et que sa parole devient lyrique, poétique, incantatoire.

7.9.2 Incises en italique

Un autre aspect formel de l'essai que nous n'avons jusqu'ici qu'effleuré mérite de retenir notre attention : la présence d'incises qu'un procédé typographique spécifique, en l'occurrence l'italique, isole du texte. Voici un exemple tiré du chapitre du *Monde* « *ex* » intitulé *Les ponts*, dédié à l'écrivain Ivo Andrić⁸¹ et qui débute par ces mots :

Je ne cesse de m'imaginer les réactions possibles d'Ivo Andrić face à la guerre qui sévit dans notre ex-pays : Serbe par son choix politique et sa résidence en dépit de son origine croate et de sa provenance catholique, Bosniaque par sa naissance et son appartenance la plus intime, Yougoslave à part entière tant par sa vision poétique que par sa prise de position nationale, que ferait-il au moment où se détruit tout ce qu'il a aimé et soutenu, ce à quoi son œuvre est si profondément liée ? Les ponts réels ou symboliques qu'il a bâtis et décrits dans tant de ses ouvrages sont-ils brisés et détruits à jamais ?

J'imagine difficilement notre écrivain placé devant de telles questions. (Monde « *ex* » : 149, en italique dans le texte)

⁸¹ Matvejevitch a préparé l'édition italienne des œuvres complètes d'Ivo Andrić sorties en 2001 dans la collection *I Meridiani* de Mondadori. Cf. Matvejevitch 2001.

Cette incise peut faire penser à la note en bas de page de la thèse ou du traité mais son rôle est ici tout à fait différent. À l'instar de la note, ce morceau apparaît comme une sorte de parenthèse, d'approfondissement, de développement parallèle, mais son but n'est pas d'ordre scientifique : il n'y a pas de contenu savant à mieux développer ou à préciser davantage. Il s'agit au contraire d'un commentaire personnel, presque d'un aparté, ayant une fonction lyrique et émotive. C'est un appel lancé au lecteur l'exhortant à reprendre le fil logique du raisonnement dans des lieux et des territoires non encore explorés. L'auteur vise moins à refléter le réel qu'à réunir, par des effets d'écho, les fragments de réel parsemés dans des espaces imaginaires tels que les livres d'un Prix Nobel de littérature comme Andrić.

L'italique est employé de la sorte dans tous les passages ayant un contenu plus ouvertement personnel et intime. Il marque graphiquement le lieu restreint de la confession et de la communication en aparté. En fait, ces passages précèdent ou suivent directement les parties du texte que l'auteur consacre à une réflexion plus objective et détachée, et pour lesquels il utilise le caractère typographique traditionnel. Ainsi, par exemple, le passage cité plus haut est suivi d'un paragraphe où l'auteur fournit des renseignements et des repères historiques sur l'écrivain yougoslave qu'il cite. Son ton devient alors plus sec et les phrases prennent une tournure plus objective, plus impersonnelle:

Ivo Andrić aura été l'un de ces grands auteurs slaves dont le vrai visage demeura inconnu. Même le prix Nobel de littérature (en 1961) n'aura pas eu l'effet escompté : dans bon nombre de pays, son œuvre restait à découvrir. Son refus de toute publicité, sous quelque forme que ce fût, a peut-être aussi été cause de cette méconnaissance : « Dans toute manifestation publique, il y a quelque chose d'indécent », fait-il dire à Goya dans un dialogue imaginaire avec l'artiste. (Monde « ex » : 149-150)

De même, la forme iconique du signe, à savoir l'usage du caractère italique, donne une sorte d'équilibre et d'harmonie à l'ensemble de l'ouvrage et engage le lecteur dans une argumentation

dialectique, lui lançant le défi consistant à établir une conjonction sémantique entre des unités thématiques différentes, l'une portant sur le réel, l'autre sur le subjectif, mais que leur caractère formel rapproche.

Ce que l'auteur vise avant tout à travers cette alternance de caractères typographiques, c'est donc, à notre avis, la création d'un effet rythmique et musical bien particulier qui, loin de laisser la pensée s'achever conventionnellement, souligne la profonde unité qui existe entre le discours historique et le discours poétique.

Ces passages prennent leur sens aussi par contigüité et par correspondances avec d'autres lieux textuels, présents dans le même ouvrage. Ainsi par exemple, Venise qui s'effondre est élevée à un véritable symbole de la situation du citoyen européen contemporain dans ce passage de *Le monde « ex »*:

Crépuscules adriatiques

J'ai longtemps hésité à faire de ce « bréviaire adriatique » un chapitre de mes confessions. Lors de mon dernier voyage à Sarajevo, en 1995 j'ai rencontré plusieurs écrivains de la ville assiégée, et assisté à la lecture de leurs œuvres. J'ai écouté, entre autres, le poème « Pourquoi Venise s'enfoncé-t-elle ? », de mon ami Abdulah Sidran :

Je contemple le ciel au-dessus de Venise.

Les Seigneurs de la terre en ont décidé – le peuple bosniaque n'existe plus.

Venise s'enfoncé. Le berceau s'enfoncé, et l'enfant dans le berceau s'enfoncé. Les continents s'enfoncent.

La rose dans le cristal de Murano s'enfoncé. Murano s'enfoncé à son tour.

La chambre d'hôtel s'enfoncé.

Pourquoi n'y aurait-il pas au monde de peuple bosniaque.

[...] Une étoile filante, dans sa longue courbe, s'abîme dans l'abîme de l'univers. Et Venise s'enfoncé.

L'univers reste plus pauvre de tout un monde.

Bosnie, Bosnie...

J'ai écrit les lignes qui suivent à peu près au moment où Sidran a composé ce chant funèbre de Sarajevo, en pleine guerre ex-yougoslave. L'Adriatique a été pour moi, longtemps, un espace de consolation, sinon de bonheur. Je fuyais vers ses rivages lorsque la vie dans l'arrière-pays me devenait intolérable. Je la regardais de l'Est, de l'archipel de Quarner. Á présent, je la vois plus souvent depuis les promontoires du Ponant, de la côte italienne.

Cette mer, près de laquelle je suis né, connaît son éclipse, de même que la Méditerranée dans son ensemble. J'ai raconté mes périples autour de notre mer. « Á elle seule et par analogie », confiait Fernand Braudel à ses disciples, « l'Adriatique résume toute la Méditerranée. »

Venise s'enfonce réellement dans ce bras de mer qu'est la mer Adriatique. Depuis longtemps, le golfe de Venise n'est plus ce qu'il était jadis. Immérgé, mon pays peu à peu s'enfonce à son tour, devenant « ex ». (Monde ex : 199-200, en italique dans le texte)

Les descriptions historiques et politiques de la mer Méditerranéenne se doublent ainsi de cette vision autobiographique à valeur symbolique : telle Venise qui s'effondre, l'identité du peuple bosniaque sombre dans les divisions et les guerres fratricides. Ce renvoi à la situation historique et politique rattache celle-ci, grâce au pouvoir d'évocation du langage, à la condition humaine. C'est ainsi que la voix de l'essayiste densifie le sens de l'expression, qui n'est pas le produit de l'application d'un code linguistique neutre et standardisé mais celui d'un discours original, personnel, profond et fécond.

Arrêtons sur ce point notre analyse de la nature poétique des essais retenus et tentons de dresser un bilan de cette deuxième partie.

8. BILAN

Dans cette deuxième partie, la nature *poétique* des essais de Matvejevitch a fait l'objet de notre investigation. L'attribut « poétique », employé par Matvejevitch lui-même pour définir son essai *Bréviaire méditerranéen*, nous a ramené à la notion d'*écrivain*, d'*écrivain* et d'*écrivain-écrivain* énoncées par Barthes et à celles, complémentaires, de *texte fermé* et de *texte ouvert* forgées par Eco. Ensuite, la notion de « fonction poétique » du langage avancée par Jakobson et par les formalistes russes (notamment Chklovski) a retenu notre attention. À la suite de notre examen on peut affirmer qu'est « poétique » un texte qui suspend la fonction référentielle, définitoire, du langage et qui focalise l'attention sur les moyens de l'expression de l'idée, sur le code linguistique en tant que tel. Opérant par une sorte de dépaysement du réel, par un processus de « défamiliarisation » (Chklovski) de la réalité, l'essayiste tente de faire « tourner les savoirs », comme le dit Barthes. Au lieu de les arrêter dans une formulation définitive, l'essayiste tente de problématiser le réel, de mettre en relation secrète et profonde entre eux tous ses aspects. C'est dans cette bande étroite que le réel apparaît sous un jour nouveau et qu'il entre dans l'espace de l'imagination et de l'émotion. Dans les essais poétiques de Matvejevitch le souci d'informer, de dénoncer, de témoigner ou de prendre part se double d'une telle intention poétique. Ainsi, il est vrai que ces essais transmettent des informations concrètes, immédiatement utiles, liées à la réalité politique, historique et géographique mais sans tourner le dos à la littérature, au rêve, à l'évasion, au souvenir, au plaisir esthétique et à l'émotion qui naissent de la contemplation de la mer ou d'un paysage. Cette émotion qui émane de l'auteur face à la description du monde gagne ensuite le lecteur. « Combinaison » et « variation » d'éléments hétérogènes appartenant au réel, sous la plume de l'essayiste, deviennent ainsi « configuration » et « constellation » d'un réel problématisé, reflet de la conscience. C'est ainsi que s'ouvre l'espace de la « connaissance » et de l'« expression de l'affectivité » de l'homme contemporain.

En particulier, les essais de Matvejevitch semblent mettre en scène une technique spéciale de description de l'objet observé. Au lieu d'une approche directe au sujet, l'auteur privilégie la saisie d'un caractère nouveau ou bien désuet, la description d'une vérité mineure, d'un aspect insolite car, à être trop connu, le réel risquerait de succomber à l'oubli, à la banalisation et à l'informe. L'essai ne s'avère donc pas être une démonstration objective, une plaidoirie que le lecteur subit. Il est au contraire une véritable découverte, une expérience où ce qui compte est la construction de l'objet, le processus de sa mise à feu. C'est aussi ce que souligne le philosophe allemand Max Bense (in Glaudes et Louette 1999 : 34 [1947]) par ces mots :

[I]a transformation de la configuration à laquelle appartient cet objet, tel est le sens de l'**expérience**, et ce n'est pas tant la **révélation définitionnelle** de l'objet lui-même qui constitue le but de l'essai [littéraire], que l'**addition des contextes**, des **configurations** dans lesquelles il peut s'insérer. La démarche n'est du reste pas dénuée de **valeur scientifique** car le contexte et l'atmosphère dans lesquels quelque chose se produit demandent aussi à être connus et ont en définitive beaucoup à dire sur cette chose. La configuration est aussi une catégorie de la théorie de la connaissance, une catégorie qui **ne s'atteint pas par voie déductive et axiomatique**, mais seulement par cette **combinatoire littéraire** qui **substitue l'imagination à la pure connaissance**.⁸²

C'est donc au niveau combinatoire que l'essayiste littéraire intervient pour donner lieu à la genèse de l'essai poétique. Dans cette perspective, le mot « poétique » employé pour qualifier l'écriture des essais de Matvejevitch, s'avère pertinent: l'auteur travaille au niveau des relations immanentes à la langue, et, ce faisant, il intègre le réel qui lui sert de décor dans le discours et dans la réflexion personnelle. C'est ce discours hautement symbolique que l'auteur adresse à son lecteur et qu'il demande de partager aussi bien par les voies de l'intelligence que par celles de l'émotion.

⁸² C'est nous qui soulignons en gras. L'article original de Bense est intitulé « Über den Essay und seine Prosa », *Merkur*, n° 3, 1947, p. 414-424. La traduction française est parue sous le titre de « L'essai et sa prose », *Trafic*, n° 20, 1996, p. 134-142.

C'est donc un tel texte hybride que le traducteur se charge de transposer dans une autre langue-culture, en l'occurrence l'italien. L'examen de cette tâche sera l'objet de la troisième et dernière partie de cette étude.

3. TROISIÈME PARTIE : LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE

Après avoir jeté les bases nécessaires à la connaissance de l'essai littéraire et avoir tenté d'en saisir la nature poétique, nous abordons les questions relatives à sa traduction. Mais nous devons avant tout faire le point sur le cadre théorique dans lequel s'inscrit notre réflexion. La Théorie Interprétative de la Traduction constitue à ce propos une référence essentielle. Issue de l'observation de la traduction du discours oral, cette théorie a été appliquée avec succès également à la traduction de textes écrits de type pragmatique et ensuite aux textes littéraires. Elle constitue de ce fait un instrument approprié à l'étude de la traduction de l'essai poétique qui participe des deux derniers types de traductions. En effet, traduire l'essai poétique consiste à transmettre à la fois son sens *pragmatique* et son sens *littéraire*, ce dernier s'étendant à la sphère esthétique et à celle de l'émotionnel.

1. NOS FONDEMENTS : LA NOTION DE TRADUCTION INTERPRÉTATIVE, COMPRÉHENSION, DÉVERBALISATION, REFORMULATION

Le modèle proposé par la Théorie Interprétative de la Traduction dépasse la vision *purement linguistique* de l'acte traductif qui était très en vogue à l'époque où ses fondatrices, Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, publient leurs premiers ouvrages⁸³. Seleskovitch ne nie pas

⁸³ *L'interprète dans les conférences internationales. Problèmes de langage et de communication* (1983 [1968]) et *Langage langues et mémoire. Étude de la prise de notes en interprétation consécutive* (1975) de Seleskovitch sont les ouvrages fondateurs. Intimement liés, ces textes constituent les deux volets d'une même et seule thèse de

l'importance de la *compétence linguistique*, qui est primordiale pour accéder au sens et qui constitue un prérequis, mais elle souligne que celle-ci doit être mise en relation avec les connaissances générales du sujet. Elle écrit par exemple à ce propos en 1968 que

[I]e processus par lequel l'interprétation s'effectue est mal connu, et souvent méconnu. On a tendance à n'en considérer que **l'aspect purement linguistique**, à n'y voir qu'une sorte de décalcomanie verbale : l'interprète serait celui qui copierait en bleu ou en vert, une forme originale rouge par exemple, chaque couleur représentant dans notre métaphore une langue différente. (Seleskovitch 1983 : 29 [1968], c'est nous qui soulignons en gras)

Pour Seleskovitch, la traduction n'est pas exclusivement une affaire de langue, elle n'est pas non plus une pure « décalcomanie verbale » ou un « décodage » automatique car

pour des raisons qui tiennent à la **nature même du langage** [...] **les opérations mentales qu'exige l'interprétation** sont tout autres (Seleskovitch 1983 : 30, c'est nous qui soulignons en gras).

C'est la « nature même du langage » qui exige un changement radical de perspective. Toutes ses énergies vont dans une seule direction : placer au centre de son étude les « opérations mentales » qu'accomplit le sujet « interprétant » lorsqu'il appréhende le discours à traduire dont le

doctorat que Seleskovitch prépare en Sorbonne selon le système doctoral de l'époque qui prévoyait la rédaction de deux études séparées, une thèse principale, plus générale, puis une thèse secondaire consistant en un examen d'une expérience pratique et d'un certain nombre de cas d'espèce. *Interpréter pour traduire*, paru une première fois en 1984 et puis dans une édition revue et corrigée en 2001, recueille les articles que Seleskovitch et Lederer ont publiés dans des revues scientifiques de 1973 à 1982 (cf. Seleskovitch, Lederer 2001). Citons aussi parmi les œuvres de référence le texte de Lederer de 1994 intitulé *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, publié ensuite dans une version revue et mise à jour en 2006 (cf. Lederer 2006b).

« sens » procède non seulement du matériau verbal mais également des *relations* instaurées entre le verbal et le non verbal. S'il est vrai alors que des problèmes fondamentaux

se posent à celui [l'interprète professionnel] qui doit transmettre en « temps réel » un message qui ne lui est pas destiné: problèmes de compréhension, de connaissances, de communication et enfin problèmes linguistiques (Seleskovitch 1983: 36)

il est vrai aussi que

ces mêmes problèmes sont surmontés journallement par des centaines d'interprètes de conférence dans le monde. (Seleskovitch *idem*)

L'ordre des difficultés est donc inversé par rapport à l'approche traditionnelle : les questions de compréhension, de connaissance et de communication précèdent celles portant sur la langue. Autre fait novateur pour l'époque, c'est qu'au centre de l'analyse soit placée la traduction réussie telle qu'elle se réalise dans un contexte pratique, à savoir le milieu professionnel de l'interprétation de conférence⁸⁴. Ainsi, en se demandant comment des interprètes professionnels réussissent dans leur travail, Seleskovitch place au centre de son étude le sujet interprétant et les opérations qu'il effectue au moment où les mots sont mis en relation avec les connaissances qu'il a du thème traité. Elle identifie ainsi (1983: 35) les trois phases principales du processus de traduction :

⁸⁴ Toute autre est l'approche des linguistes. Citons par exemple les *Problèmes théoriques de la traduction* dont parle Georges Mounin dans son ouvrage éponyme (Mounin 1963) qui faisait autorité à l'époque. On y examine des problèmes de *signification*, de *polysémie*, de *désambiguïsation* de *mots* et de *phrases* pris isolément et non des problèmes de *communication* liés au *sens* des *textes* et des *discours*.

- 1° **audition** d'un signifiant linguistique chargé de sens ; **appréhension** (domaine de la langue) et **compréhension** (domaine de la pensée et de la communication) du message par analyse et exégèse ;
- 2° **oubli immédiat et volontaire du signifiant** pour ne **retenir** que **l'image mentale du signifié** (concepts, idées, etc.) [C'est là la phase dite de **déverbalisation**];
- 3° **production d'un nouveau signifiant dans l'autre langue**, qui doit répondre à un double impératif : exprimer tout le message original, et être adapté au destinataire. (C'est nous qui soulignons en gras)

Au cœur du processus traductif il y a donc l'instant où les connaissances supposées de l'interlocuteur sont mobilisées pour constituer une unité mentale distincte, autrement dit là où les mots se transforment en idées et concepts et font naître « l'image mentale du signifié ». Ce sont les conditions dans lesquelles se réalise la conjonction entre *le verbal* et *le non verbal* qui sont alors décisives en traduction. Seleskovitch écrit à ce propos que

[I]a traduction ne gagnera droit de cité en tant que discipline scientifique que si elle se recentre sur **l'interaction entre les formules linguistiques et des contenus mnésiques** qui leur sont **extérieurs** et si l'on admet qu'aucune analyse des signes eux-mêmes ne peut fournir la **clef du sens**. (Seleskovitch, in Seleskovitch, Lederer 2001 : 269 [1981]), c'est nous qui soulignons)

Sans donc ce passage crucial du mot à la chose qu'il désigne, de la forme linguistique à l'idée, le traducteur reste en deçà du sens et sa médiation risque de s'exercer sur la langue et non sur le discours. Les conditions concrètes dans lesquelles il travaille, son univers psychique, son bagage cognitif, sont autant de facteurs qui interviennent dans ce processus.

1.1 Dépassement de la conception saussurienne du signe

Considérons ces propos de Seleskovitch (1981 : 14):

[s]i l'on sait la complexité et le nombre infini des connexions que peuvent réaliser entre elles dans l'écorce du cerveau humain dix milliards de cellules nerveuses dont chacune a de mille à dix mille connexions, on voit qu'il n'est pas pensable que le langage fonctionne en isolant la connaissance de la langue de toutes **les autres connaissances et expériences** [...] Contrairement à la conviction naïve largement répandue, nous ne recevons pas du français lorsqu'on nous parle français ; nous ne recevons que les sons organisés de cette langue, auxquels nous attribuons **un univers plus vaste et d'origine plus variée que les seuls concepts que nous devons à notre compétence linguistique**. (C'est nous qui soulignons en gras)

À y regarder de plus près, la conception de la traduction de Seleskovitch découle de la notion saussurienne du signe tout en la dépassant. Seleskovitch explore en fait une piste que Saussure n'avait qu'esquissée sans la parcourir vraiment : ce sont *les relations externes et les rapports entre les signes linguistiques, l'objet désigné et leurs usagers*, qui déterminent la *constitution du sens* chez les sujets parlants, que Seleskovitch privilégie. En reprenant donc la terminologie saussurienne, Seleskovitch reprend également des notions fondamentales du père de la linguistique moderne mais son intérêt porte moins sur les significations potentielles véhiculées par le *signifiant* que sur le *sens actualisé* dans le discours d'une parole échangée. Au lieu du sémantisme dont le signe linguistique est porteur, des significations dont il est dépositaire, elle parle de *sens inédit* pris par les mots dans le discours, sens qui est le produit d'un *vouloir dire*, celui du locuteur, qui se retrouve dans le *compris* des interlocuteurs. Autrement dit, elle prête moins attention aux mots pris isolément ou considérés sur le plan des rapports qu'ils entretiennent entre eux qu'à la dynamique du sens que détermine l'emploi de la langue dans le contexte du discours.

S'il est vrai alors que les concepts forgés par Saussure - signifiant et signifié, langue et parole - reviennent très souvent sous la plume de Seleskovitch, surtout dans son premier ouvrage⁸⁵, il convient de rappeler cependant que ces notions sont employées dans un contexte traductologique et qu'elles prennent par conséquent des sens nouveaux. C'est en particulier la nature *indivisible* de l'acte linguistique que Seleskovitch privilégie, le fait que, dans le discours, le signifiant et le signifié ne représentent jamais une forme et une substance totalement détachées, mais bien une seule et unique *entité*. Saussure disait en effet dans son *Cours de linguistique générale* (2008 : 17 [1922 : 23]) que le langage possède une double nature :

le phénomène linguistique présente perpétuellement deux faces qui se correspondent et dont l'une ne vaut que par l'autre.

Ce que Saussure veut dire ici c'est que la langue a une dimension matérielle, une face graphique ou sonore, qu'il appelle « image acoustique » et qui se manifeste par le « signifiant » (Saussure 2008: 85 [1922 : 100]), mais qu'elle possède également une dimension informelle,

⁸⁵ Dans *L'interprète dans les conférences internationales* Seleskovitch emploie le mot « signes » différentes fois (cf. par exemple 1983 : 30, 32, 33 [1968]) ; « signifiant » notamment dans les passages cités plus haut ainsi qu'aux pages 35, 44 et 143. « Signifié » revient aussi à plusieurs reprises, 19 fois dans l'ensemble de l'œuvre, ainsi que l'attestent les résultats de l'examen mené à l'aide du moteur de recherche disponible sur Google livres. La référence à la terminologie saussurienne est donc ici patente tout comme il existe, dans ces premiers ouvrages, d'autres jargons scientifiques, signe que la théorisation de Seleskovitch cherchait encore une terminologie à elle. Ainsi elle reprend des termes à la théorie de l'information et parle parfois (1983 : 173 [1968]) d'une parole « cybernétique » qui « est la forme que prend un message oral tendu vers un but qui n'est atteint que dans la réaction de l'interlocuteur », ou bien elle reprend des mots des sciences exactes et elle qualifie de « chimique » (Seleskovitch 1975 : 49-50) l'opération réalisée par la fusion des mots avec les compléments cognitifs et de « physique » la forme des énoncés: « Le langage est chimie pour le sens et physique pour les formes. Il est chimie, car il se crée, à partir d'un nombre restreint d'éléments linguistiques, un nombre infini de combinaisons à significations nouvelles ; cependant les éléments qui entrent en combinaison pour donner une signification nouvelle ne perdent pas leur identité formelle comme c'est le cas des éléments d'un composé chimique, et la forme du langage est donc, pour l'essentiel, physique ».

immatérielle - signification, message, concept, idée, émotion – qu’il nomme le « signifié ». C’est cette dimension mentale du langage qui intéresse le plus Seleskovitch et Lederer. Tout acte de parole, toute mise en discours verbal d’une idée implique en fait l’activation par le sujet parlant, à travers une prise de conscience progressive, d’un processus à la fois *physiologique*, *cognitif* et *psychique*. Ce processus est *physiologique* dans la mesure où les mots, qu’ils soient dits ou écrits, ont un signifiant, matérialisé par des sons ou par des signes graphiques, qui, lorsqu’ils sont perçus par l’ouïe ou la vue du destinataire, produisent des significations qui ne sont toutefois que l’ébauche d’un sens. C’est là une « forme » pas encore une « substance », nous dit Saussure (cf. Saussure 2008 : 481). Le langage relève également d’un processus *psychique* car les mots évoquent une « image mentale », ils s’intègrent à un vécu, stimulent la mémoire et une prise de conscience. Il procède donc aussi d’une activité *cognitive* parce que le décryptage du message verbal fait appel aux compétences linguistiques et extralinguistiques du sujet. Seleskovitch parle en effet de l’« audition », de l’« appréhension » et finalement de la « compréhension » du signe comme autant d’étapes dans la saisie du sens du message qui correspondent à des niveaux différents de prise de conscience.

Le moment où se réalise la prise de conscience du sens véhiculé par une forme verbale est appelé par Jacques Lacan « point de capiton » (cf. Lederer 1994 : 27). Marianne Lederer reprend cette notion et considère que « l’unité de sens » est, pour l’interprète-traducteur, ce que le point de capiton est pour l’interlocuteur du discours verbal, c’est-à-dire « la fusion en un tout du sémantisme des mots et des compléments cognitifs » (Lederer idem). Cette *unité de sens* est un état d’âme ou un état de conscience qui surgit de façon fulgurante dans l’esprit de l’interprète dès que celui-ci saisit le discours. Elle tient aux connaissances que le locuteur et l’interprète partagent et à la personnalité de ce dernier. Elle est de ce fait subjective. Mais elle est également circonstancielle car elle est liée aux situations dans lesquelles le message est produit et échangé.

Seleskovitch, tout en soulignant que les linguistes attribuent au maniement de la langue une dimension non consciente, remarque que celui-ci s'accompagne toujours, dans l'interprétation réussie, d'une prise de conscience parallèle et immédiate du sens :

[I]e maniement de la langue n'est pas une activité consciente, R. Jakobson et bien d'autres penseurs avant lui l'ont souligné, mais on a omis de dire jusqu'à présent que dans tout acte de communication, **la non-conscience de la langue s'accompagne chez le locuteur de la conscience d'un sens non verbal** et l'on a omis d'étudier le rapport entre ce sens non verbal et les significations linguistiques qui trouvent un support matériel dans une forme sonore ou visuelle. (Seleskovitch, in Seleskovitch et Lederer 2001 : 75 [1976], c'est nous qui soulignons en gras)

Seleskovitch et Lederer s'intéressent donc au sens de la communication humaine, dont la langue n'est qu'une composante, et parviennent de la sorte à humaniser la théorie de la traduction à une époque où la culture scientifique est dominante. Tout en se montrant critiques envers le structuralisme de Jakobson et de Saussure, le générativisme de Chomsky et les tenants de la traduction linguistique à tout prix, elles remettent au centre du travail de traduction, le traducteur avec ses exigences de compréhension et d'expression d'un sens qui ne réside pas dans la seule forme verbale mais dans la *relation* entre le verbal et le non verbal, dans le rapport entre les deux faces du signes. Contexte, situation, bagage cognitif, circonstances passagères dans lesquelles le sens s'inscrit sont donc mis en valeur.

1.2 Réexpression, traduction par correspondance et par équivalence

Les lignes qui vont suivre mettent en lumière les caractéristiques principales de la dernière phase de la traduction interprétative - c'est-à-dire la « production d'un nouveau signifiant dans l'autre langue », comme l'écrit Seleskovitch (1983 : 35) - dite aussi réexpression, où sont mis en évidence les concepts de *correspondance*, d'*équivalence* et d'*adaptation*.

Seleskovitch écrit (1983 : 35) que la « production d'un nouveau signifiant dans l'autre langue » doit exprimer « tout le message de l'original » et être « adaptée au destinataire ». Cette formulation contient une idée d'*exhaustivité*, de *précision* et d'*adaptation*. Comment l'interprète peut-il la mettre à profit lorsqu'il exécute sa tâche ? Dans son étude sur la prise de notes en interprétation consécutive (1975 : 9), elle remarque que certains signes linguistiques sont transcodés directement, « en faisant abstraction du sens ». Ceci est possible là où

les mots ont une *signification unique* et recouvrent un concept identique dans les deux langues : alors *cinq* est *five* ; c'est l'opération de transcodage où un signifiant se substitue à un autre sans que changent les significations et sans, par conséquent, qu'il soit toujours obligatoire d'en prendre conscience pour traduire. (Souligné dans le texte)

Dans une telle situation, les procédés de la *traduction littérale*⁸⁶ peuvent suffire. Mais Seleskovitch observe aussi qu'il existe des cas

⁸⁶ Pour G. Roux-Faucard (2008 : 261) la traduction littérale est un « [p]rocédé traductif consistant, pour une unité de sens, à se tenir au plus près des formulations de l'original : remplacer un signifiant de la langue de départ par un signifiant ayant la signification hors contexte la plus proche dans l'autre langue, ou transposer dans l'autre langue (s'il y a lieu) les catégories grammaticales ou les structures syntaxiques présentes dans le texte original. Le report, l'emprunt et le calque sont des traductions littérales ».

où les langues ne recouvrent plus que partiellement le même concept et le désignent par des mots qui ne se recourent pas entièrement : alors il est obligatoire, pour traduire, d'avoir au préalable identifié la « chose » ; pour que le mot français embouteillage donne *bottling* en anglais et non *traffic jam*, il faut passer du mot original à la chose, et de la chose à l'expression dans l'autre langue. (*Ibid.*, souligné dans le texte)

S'ouvre alors le vaste champ de la traduction *interprétative* :

là où les langues ne correspondent pas, on trouve encore des notions aux contours conceptuels identiques, exprimés cette fois par des moyens linguistiques différents dans chacune des deux langues. (Seleskovitch *op. cit.* : 9-10)

Seleskovitch précise que si l'interprète prend note des chiffres, des noms propres, des appellations, des poids et des mesures et s'il synthétise certains concepts à l'aide de dessins ou d'abréviations, ce n'est pas parce que la traduction est un exercice de mémoire ou un type particulier de sténographie mais c'est que la traduction est avant tout exégèse et compréhension. Les notes prises par l'interprète sont donc les jalons à partir desquels il bâtit le sens à transmettre dans le nouveau discours. Ainsi, souvent des mots correspondant parfaitement à ceux de la langue source sont observables dans le discours traduit, d'autres par contre ont disparu sans que toutefois leur sens se soit perdu. Dans le premier cas la traduction littérale, linguistique, par correspondance a suffi, à condition qu'elle soit justifiée, assumée et raisonnée, et non le produit d'un procédé machinal. Dans l'autre cas, là où les formes des deux langues ne correspondent plus, les formes se sont fondues, pour ainsi dire, dans le sens, elles ont donné lieu à une reformulation *équivalente* même si les structures grammaticales et les choix lexicaux ont variés. Ainsi, écrit Lederer (1994 : 214),

[s]ont équivalents des discours ou des textes ou des segments de discours ou de textes lorsqu'ils présentent une identité de sens, quelles que soient les divergences de structures grammaticales ou des choix lexicaux.

Ainsi, la présence de *correspondances* et d'*équivalences* est spécifique à chaque traduction, leur proportion est susceptible de varier selon le génie de chaque langue, le style personnel du traducteur, les choix qu'il fait, les besoins des destinataires et la fonction du texte. Toujours est-il que, comme le dit Lederer (1994 : 86),

[c]orrespondances et équivalences sont intimement liées dans le processus de la traduction. Jamais les unes ne l'emportent sur les autres.

La nécessité de la traduction par équivalence relève en particulier d'un mécanisme spécifique du langage que Marianne Lederer appelle « *synecdoque* »⁸⁷. Elle explique (1981 : 357-358) ce phénomène comme suit :

[à] la base des habitudes de paroles, on trouve un procédé très simple : pour exprimer une pensée, on ne la nomme pas, on la désigne par un des traits qui la caractérisent [...] le langage opère par désignation et non par dénomination. Il n'existe pas de rapport immuable entre une pensée et sa verbalisation ; **à l'interface entre la pensée hors parole et l'expression verbale on trouve au contraire un rapport mouvant entre désignés et désignations, celles-ci exprimant un trait caractéristique de ceux-là sans jamais les décrire complètement.** Dans toute communication verbale, il y a donc un rapport variable entre forme et sens, entre un trait formel explicite, objectivé au niveau de l'expression verbale, et un sens qui reste implicite et qui est donc présent au niveau du contenu. Ainsi, parfois quelques traits suffisent pour évoquer tout un monde et déclencher le

⁸⁷ C'est là un des aspects les plus novateurs de la recherche qu'elle mène dans *La traduction simultanée. Expérience et théorie* (1981) où elle consacre notamment un chapitre entier à la « synecdoque ».

sens du discours, d'autres fois il faut plus de mots pour dire la même chose. Cela dépend du degré de connaissance que les intervenants ont de l'objet désigné. (C'est nous qui soulignons en gras)

L'équivalence relève également du *génie* de chaque langue. Lederer écrit (1994 : 63) à ce propos que

[l]'auteur écrit dans sa langue, le traducteur écrit dans la sienne. [...] il appartient au traducteur de formuler dans sa propre langue et selon son propre talent les idées qu'il doit faire comprendre et les sentiments qu'il doit faire ressentir. Un texte écrit dans une langue conforme à son « génie » appelle dans l'autre langue un texte écrit lui-aussi dans son « génie ».

C'est en suivant ces principes directeurs que le traducteur produit des textes globalement *équivalents* quant au *sens transmis*. Même si la forme *varie*, le sens reste alors essentiellement *inchangé*.

2. LA TRADUCTION DU TEXTE ÉCRIT DE TYPE PRAGMATIQUE ET DE TYPE LITTÉRAIRE

Il est intéressant d'examiner à présent comment la Théorie Interprétative a été appliquée à la traduction écrite et quelles sont les spécificités de la traduction dite pragmatique et de la traduction dite littéraire, la traduction de l'essai poétique se situant à mi-chemin entre ces deux types de traduction.

2.1 Une théorie unique pour l'interprétation orale et la traduction écrite

Seleskovitch écrit en 1977 (in Seleskovitch, Lederer 2001 : 113 [1977]) que l'équipe de recherche qu'elle dirige à l'Université de Paris III

a élaboré une théorie interprétative de la traduction qui s'applique à la fois à l'interprétation et à la traduction écrite de textes contemporains (le côté esthétique de la littérature pose des problèmes spécifiques de forme, qui doivent être traités séparément).

C'est en effet grâce aux premiers chercheurs qui viennent se former à l'ESIT, à savoir, entre autres, Delisle, Lavault, Durieux et Herbulot, que Seleskovitch finit par reconnaître « qu'une grande part de ses observations théoriques sur l'oral pouvait être étendue à l'écrit » (cf. Israël 2011 : 29). Il n'en reste pas moins que, à cette époque, en 1977, elle estimait que sa théorie était valable en ce qui concerne l'interprétation de conférence et « la traduction écrite de textes contemporains » mais qu'elle excluait le discours littéraire à cause « des problèmes spécifiques de forme » posés par son « côté esthétique ».

Cependant, dans l'article « De la pratique de l'interprétation à la traductologie » (1991) Seleskovitch explique que son examen de l'interprétation de conférence l'a menée tout droit vers la « traductologie », c'est-à-dire vers la création d'un modèle général de la traduction, applicable à d'autres pratiques traductives, dont la traduction écrite de textes pragmatiques (techniques) et de textes littéraires. Ce passage crucial, qui se fait non sans hésitations, elle l'explique comme suit:

[u]n livre sur l'interprétation dans les conférences internationales puis une thèse d'État où je pus démontrer l'existence d'une mémoire non verbale à travers une série d'expériences sur l'interprétation consécutive, me permirent de soustraire l'interprétation à l'orbite de la linguistique. La réfutation apportée était-elle suffisante ? Ne fallait-il pas simplement conclure que l'interprétation était une discipline *sui generis*, que la traduction écrite était de tout autre nature et qu'un **gouffre** séparait les interprètes de conférence des traducteurs de l'écrit? Le patient labeur de ceux-ci se heurtait peut-être aux pièges annoncés par les théoriciens pour qui traduire consiste à convertir les éléments d'une langue en ceux d'une autre langue. Beaucoup d'interprètes étaient portés à le croire. (Seleskovitch 1991: 294, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)

Mais lorsqu'on observe la pratique de la traduction écrite, le *gouffre* qui la sépare de la traduction orale disparaît :

[j]e constatais néanmoins que les théories linguistiques n'éveillaient que peu d'échos chez les praticiens de l'écrit qui, soit ne voyaient pas en quoi elles les concernaient, soit leur opposaient des dénégations aussi farouches que celles des interprètes. (Seleskovitch *ibid.*)

Les déclarations publiques des traducteurs, leurs notes, leurs préfaces, qui constituent des nos jours un corpus volumineux si l'on considère l'histoire millénaire de la traduction écrite⁸⁸,

⁸⁸ En général, on fait remonter à Saint Jérôme la première réflexion sur la traduction ayant eu une influence jusqu'à nos jours (cf. par exemple Larbaud 1997 [1946]).

révèlent en effet que, tout comme les interprètes, ils ne traduisent pas une langue, un texte figé, mais bien un sens dynamique, un discours qui, du fait d'être ancré dans un contexte communicatif particulier, propose une parole inédite, qui se renouvelle chaque fois qu'elle est utilisée. Le débat oppose dès lors les tenants de la fidélité à la lettre à ceux qui disent n'être fidèle qu'à l'esprit. Quant à Seleskovitch et Lederer, elles, considèrent que la traduction est une question de *rapport*, de *relation* entre les deux faces d'une même entité, le signe linguistique. Seleskovitch énonce en tout cas la conclusion suivante (1991 : 295) : « Il fallait donc se pencher sur l'ensemble de la traduction ». Cette démarche unitaire est certes ambitieuse et ne manque pas de susciter certaines critiques, auxquelles Seleskovitch (op. cit.: 297, c'est nous qui soulignons en gras) répond comme suit:

[o]n m'a un jour reproché de vouloir faire une OPA sur la traduction en lui appliquant les critères de l'interprétation. Cela n'est pas faux ; en proposant une théorie interprétative de la traduction, j'avais certes pleinement conscience que, si l'oral est évanescent, la graphie sur laquelle se penche le traducteur est statique; mais plus que le support, ce sont les **mécanismes perceptifs** qui comptent dans l'opération de traduction. La vue fonctionne selon les mêmes modalités que la perception auditive; la lecture d'un texte connaît des **empans visuels, une déverbalisation des unités de sens**. (C'est nous qui soulignons en gras)

Une fois de plus, Seleskovitch donne la prééminence à l'aspect conceptuel de la traduction. Qu'il s'agisse d'une traduction écrite ou d'une traduction orale, elle considère que, les mécanismes psychiques qui régissent la communication, l'activation des « empans mnésiques » et la « déverbalisation des unités de sens » sont toujours les mêmes. Elle met donc ainsi en parallèle ces deux types de traduction :

[l]e texte comme le discours ne serait que langue s'il ne s'accompagnait des **compléments cognitifs** obligatoirement suscités par les textes comme ils le sont par les discours. Ils sont moins immédiatement perceptibles qu'en interprétation : **l'auteur n'est pas présent, mais il existe** ; le

lecteur n'est pas présent non plus, mais le traducteur doit néanmoins en viser un ; **les connaissances**, si elles ne sont pas immédiatement partagées par les trois protagonistes que sont l'auteur, le traducteur et le lecteur, **doivent être recherchées, parfois explicitées** ; **le style** est perceptible et analysable, mais ce qui doit être transmis **c'est l'effet qu'il produit**. Tout comme le discours oral, le texte écrit doit être **compris dans la conjonction passagère des circonstances dans lesquelles il s'inscrit**. (Seleskovitch 1991 : 297, c'est nous qui soulignons)

« Compléments cognitifs » obligatoirement suscités par la lecture, recherche des instances qui ont poussé l'auteur à écrire, présence de l'auteur et exigences du lecteur, « connaissances » à rechercher et à expliciter, « style » à reproduire dans son « effet », « sens » à comprendre et à reproduire « dans la conjonction passagère des circonstances dans lesquelles il s'inscrit ». C'est à partir de ces présupposés que l'on peut proposer une théorie unique pour l'interprétation orale et la traduction écrite:

[I]a traduction [écrite] ne justifie pas une théorie différente de celle de l'interprétation [orale], une explication différente des processus de compréhension et de réécriture des textes par rapport à celle de la compréhension et à la réexpression des discours. (Seleskovitch 1991 : 298)

En observant le processus de l'interprétation de conférence, Seleskovitch et Lederer découvrent donc des principes généraux qui leur permettent d'affirmer que la traduction des textes écrits se déroule selon des modalités analogues à celles de l'interprétation orale.

2.2 De la spécificité de la traduction littéraire : transmettre le sens « notionnel et émotionnel » d'un texte de « fiction »

Seleskovitch consacre un article où elle définit la nature du *sens* du texte littéraire et les moyens qui permettent sa traduction. Elle écrit (1987: 92-93) que l'enjeu de la traduction littéraire est constitué par un sens « émotionnel » prédominant engendré par un texte « fictif » :

[I]es textes sont de deux ordres (renonçons, si vous voulez bien, à *texte littéraire* et *texte technique* puisque nous avons vu qu'il y a une grande convergence et un recouplement incontestable entre les deux) et disons, pour faire une distinction peut-être plus subtile, *texte de réalité* et *texte de fiction*. Une fois de plus la différence est un peu artificielle car on ne peut pas écrire de **fiction** qui ne soit fondée sur un **vécu**, qui ne soit l'altération d'une expérience ou d'une réalité, on ne peut pas parler d'un amour **fictif** qui ne fasse référence à des **émotions** d'amour, on ne peut pas parler de douleur, de souffrance, sans éveiller de souvenirs de douleur réelle; la fiction en définitive est fondée sur le réel et éveille du réel chez le lecteur, encore qu'il faille certainement un art beaucoup plus consommé pour faire pleurer sur un incident, sur un épisode malheureux **imaginaire** qu'il n'en faut pour faire pleurer quelqu'un en lui apprenant une vraie mauvaise nouvelle. (Souligné dans le texte en italique, c'est nous qui soulignons en gras)

Par les catégories du *fictif* et du *réel*, du *notionnel* et de l'*émotionnel*, Seleskovitch soulève une question ancienne, qui est fondamentale quant à l'objet qui nous occupe : la traduction de l'essai poétique. La spécificité de la traduction poétique et littéraire tient au sens qu'elle transmet et aux effets qu'elle produit sur ses destinataires : elle vise une réalité autre, qui n'est pas directement connaissable du fait de n'être pas liée à des mondes tangibles mais à des mondes *possibles* recréés *par* et *dans* le langage. Le lien étroit entre le fictif et le réel qui se manifeste dans l'œuvre littéraire en constitue la particularité. La magie qui en découle tient à son pouvoir d'éveiller des émotions bien réelles alors qu'elles naissent d'une fiction, d'un récit imaginaire, d'une invention.

Pour recréer un tel mélange de fiction et de réel, de rationalité et d'émotion, dans le texte traduit, Seleskovitch, qui n'était pas une traductrice littéraire mais une interprète, parle ouvertement d'un *art du traducteur* qui en effet ne se limite pas à comprendre le texte de fiction dans sa dimension notionnelle mais qui parvient à le faire revivre dans une autre langue, une autre civilisation, en éveillant les mêmes émotions engendrées par l'original :

[l]'art du traducteur littéraire – je peux le dire car je suis moi-même très incapable – est **d'être capable d'éveiller de l'émotion, de faire rire, de faire pleurer, de faire lire, alors que la fiction ne repose qu'indirectement sur des faits.** (Seleskovitch 1987: 93, c'est nous qui soulignons)

En déclarant son incapacité à créer une telle magie, Seleskovitch invite une fois de plus à tenir séparés les problèmes de la traduction en général et ceux que doit surmonter un traducteur particulier:

[j]e fais une distinction entre **les problèmes de la traduction et les problèmes du traducteur.** [...] moi, paysanne du Danube, placée devant un texte littéraire, je jette l'éponge. J'adore lire mais je n'ai pas la sensibilité du poète. Je n'ai jamais essayé de faire de la poésie. Je crois que ce qu'il faut clairement comprendre, c'est que nous sommes tous des individus avec nos particularités. **Il faut une concordance entre sa propre sensibilité et la sensibilité de l'auteur que l'on traduit.** (Seleskovitch *op. cit.* : 96, c'est nous qui soulignons en gras)

La traduction littéraire exige donc que soient pris en considération la subjectivité, l'intention et les objectifs, plus ou moins manifestes, de l'auteur du discours et que le traducteur s'identifie avec l'auteur, partage son univers émotif, se mette à l'unisson de ses pensées, active des compléments cognitifs pertinents qui lui permettent de saisir et de goûter une parole qui veut avant tout créer une émotion. Toute traduction littéraire est donc une gageure, puisqu'elle a pour vocation la recherche de l'intention de l'auteur, de l'émotion qui a engendré son dire, des motivations profondes qui déterminent non seulement son *vouloir dire*, comme cela arrive en traduction

pragmatique, mais aussi son *vouloir émouvoir*. Le traducteur doit posséder non seulement la même sensibilité que l'auteur mais aussi des capacités expressives comparables. Ce que constate donc Seleskovitch quant au traducteur littéraire semble bien s'appliquer au traducteur de l'essai poétique : pour traduire cet amalgame de réel et de fiction il faut être doté des mêmes qualités que l'auteur car il faut transposer son message avec un talent analogue qui consiste dans la ré-creation de ce même rapport entre le dire et le dit, la forme et le contenu, le réel et l'imaginaire.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de distinction essentielle, ontologique pour ainsi dire, entre la traduction orale et la traduction écrite, entre la traduction du texte littéraire et la traduction du texte pragmatique, dans tous les cas la compréhension et la transmission du sens d'un discours étant nécessaires. Ce qui varie, c'est la nature du sens à saisir et les modalités de son transfert, non pas la nature des processus à mettre en œuvre. Traduire exige un travail de recherche documentaire, une réflexion sur les phrases, sur les mots composant le discours de l'auteur. C'est donc toujours d'une interprétation qu'il est question : il faut « apprendre et comprendre » en puisant dans son bagage de connaissances et en faisant appel à sa mémoire linguistique et extralinguistique ainsi qu'aux « mémoires collectives » : stéréotypes culturels, habitudes langagières, idéologiques, de genre⁸⁹.

Mais la traduction littéraire comporte une activité spécifique qui se déploie en particulier pendant la phase d'expression. Beaucoup sont en effet à même de comprendre, de goûter et d'apprécier une parole poétique mais rares sont ceux qui savent rendre compte de leur expérience de lecture et dire pourquoi ils ont éprouvé tel ou tel sentiment. L'émotion littéraire supporte mal toute tentative d'exégèse ou d'explication. Et bien plus rares encore sont ceux qui parviennent, par l'écriture, à recréer une expérience proche de celle qu'ils ont vécue en tant que lecteurs du texte littéraire original. Et c'est en ceci que consiste la tâche du traducteur littéraire : on lui demande des qualités particulières de créateur, de démiurge, si l'on peut dire, d'écrivain à proprement parler, qui

⁸⁹ Pour ces notions, cf. notamment Seon 2006.

ne sont pas communes. Il s'agit, en définitive, de prendre sur soi toute la responsabilité d'une écriture qui doit avant tout créer une émotion esthétique.

3. LA TRADUCTION DU TEXTE LITTÉRAIRE

La traduction littéraire occupe, tout compte fait, une place relativement marginale dans les réflexions de Seleskovitch et de Lederer, si l'on considère l'ensemble de leur œuvre. D'aucuns pourtant, dont Fortunato Israël, ont repris leur pensée et précisé les enjeux spécifiques de ce type de traduction. Investigation et appropriation du sens littéraire, abandon des formes initiales et prise en compte de l'effet et des valeurs esthétiques dont elles sont porteuses, recherche et recréation d'un effet analogue, distinction entre créativité, création et adaptation, limites de l'interprétation et de la traduction proprement dite: voici les notions que nous examinerons ci-après.

3.1 Compréhension

Dans la perspective interprétative, la traduction pragmatique et la traduction littéraire ont été considérées comme ayant un objet commun : le *sens* à comprendre. Mais quelles opérations spécifiques le traducteur littéraire effectue-t-il pour extraire le sens de l'œuvre littéraire qui est un mélange particulier de *réel* et de *fiction*, de *sens notionnel* et de *sens émotionnel*? Comment au juste le traducteur peut-il s'approprier ce *sens hybride* et tenter de le transmettre inaltéré dans une autre langue-culture ? Pour certains traduire consiste à transposer des « mots » (cf. Newmark 1988⁹⁰), pour d'autres il s'agit de transmettre avant tout un « sens » éventuellement agrémenté par un

⁹⁰ Newmark affirme notamment (1988:73) que «[w]e do translate words because there is nothing else to translate».

« style » (cf. Nida, Taber 1971⁹¹). Les pratiques traductives dépendent donc de conceptions du langage et de la communication verbale, parfois très différentes les unes des autres.

À ce propos, F. Israël écrit que la traduction littéraire n'est pas une simple affaire de mots et qu'il convient avant tout se libérer d'une conception qui sacralise le texte littéraire. Pour lui (1994 : 109), en effet, la langue littéraire reste un moyen, elle est « le vecteur de la pensée ou de l'effet, et non une fin en soi » et la traduction littéraire est avant tout un « acte de communication dont le texte est l'enjeu » (Israël *idem*). Le texte doit être compris non seulement dans sa matérialité mais « en relation avec tous les autres éléments extralinguistiques qui contribuent à lui donner un sens » (*ibidem*). Il constitue « un fait de discours intégré à une situation concrète de communication qui seule permet de l'appréhender » (*ibid.*).

Vue sous cette perspective, la traduction littéraire est, tout comme la traduction du texte pragmatique ou l'interprétation du discours oral, une opération mobilisant le *bagage cognitif* du traducteur qui doit, à tout moment, rechercher, au moyen de son intuition et de son imagination, le sens d'un texte où le réel est en quelque sorte agrandi, transformé et transfiguré par la création littéraire. L'objet de la traduction n'est donc pas la langue en soi, mais ce qu'Israël appelle (1994 : 110) « le texte situationalisé », la finalité de l'entreprise étant la « transmission d'un contenu émotionnel et notionnel qui dépasse le cadre de l'expression ». L'enjeu est donc moins le mot que la réalité à laquelle il renvoie, moins une *notion* et une *émotion* prises séparément, un *sens* agrémenté par un *style*, qu'un *tout* où seul compte l'*effet* global. Le texte littéraire est donc considéré comme un *macro-signe* doté d'une double nature, formelle et immatérielle, dans lequel l'écrivain a su établir un rapport inédit et novateur entre forme et contenu, mode d'expression et effet global transmis.

⁹¹ Pour Eugene A. Nida (cité in Vegliante 1996: 60) « translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style».

3.1.1 Le traitement de la forme

Force est de constater que le traducteur littéraire n'a pas affaire à une langue neutre, simple support du dire, mais à une forme résultant de la mise en jeu de forces différentes. D'un côté, la langue littéraire est déterminée par l'usage commun et s'est codifiée et structurée au fil des siècles au sein d'une tradition culturelle donnée. De l'autre, elle doit sa singularité à la subjectivité de l'écrivain qui la soumet à des transformations plus ou moins innovantes. En créant un rapport inédit entre formes collectives et formes subjectives, tradition et innovation, l'écrivain façonne son texte et lui donne un sens nouveau, inédit. Et c'est à ce moment là que l'on peut parler de littéarité, de poésie, d'effet esthétique et de sens littéraire⁹².

La tâche du traducteur littéraire consiste justement à distinguer, autant que faire se peut, le plan de la langue, simple application du code collectif, de celui de l'écriture en tant que discours personnel, invention, création singulière, jeu de langage. Pour Israël (2001: 14) le traducteur littéraire vise

non seulement à cerner l'idée mais aussi à identifier la forme dans ce qu'elle a de générique et de personnel puis à déterminer son apport à la construction du sens global de l'œuvre.

Cette phase spécifique de la compréhension du texte littéraire n'est pas absente en traduction pragmatique mais elle est plus réduite et moins essentielle. Dans le texte pragmatique, la forme est le plus souvent un simple support de la pensée et peut être vite oubliée une fois extrait le sens qu'elle véhicule. Par contre, dans l'œuvre littéraire, elle est « travaillée et soignée » (cf. Israël 1990b : 36) et elle constitue « un objet en soi » (idem). Le traducteur littéraire doit donc faire appel

⁹² Nous nous sommes déjà occupés de ces notions au cours de la deuxième partie de cette thèse. Voir *supra* deuxième partie.

à son « bagage cognitif préexistant » (Israël 1990b : 33) mais, à la différence de ce qui se passe dans la traduction du texte pragmatique, cette opération implique de sa part un plus grand investissement. Le traducteur est en effet assimilé, à ce stade, à un lecteur qui s'appuie

sur le système de **contextualisation** pour repérer les lieux stratégiques du texte et dégager ses réseaux de signification. Loin d'être linéaire, ce **processus déductif** part d'abord des seuls signifiés puis comporte toute une série de va-et-vient qui permettent de rattacher l'information perçue aux éléments déjà stockés dans la mémoire sémantique pour lui donner un sens ou d'anticiper sur la suite du discours. Moins il y a d'indices, plus l'activité du lecteur doit être grande pour compenser et, par l'**inférence** aussi bien que par l'**intuition** et l'**imagination**, goûter une parole qui cherche moins à prouver qu'à suggérer et sous sa forme la plus subtile, la poésie, à susciter avant tout une émotion. (Israël 1990b: 34, c'est nous qui soulignons en gras)⁹³

Comme le lecteur, le traducteur exploite alors au maximum le « système de contextualisation » qui sous-tend la communication littéraire et qui stimule ses facultés intellectuelles et son imagination. Comme le lecteur modèle dans la langue originale, le traducteur lit son texte, s'en pénètre, se l'approprie. Plus sa familiarité avec la langue de départ est importante, moins il risque de sacraliser l'original et de lui attribuer des sens qu'il ne possède pas. Comme l'écrit Israël (1998 : 256), « seule une bonne intelligence de l'original permet d'échapper à la fascination des mots ». Contextualisation, déduction, inférence, intuition, imagination, familiarité avec la langue de départ : voici donc les atouts qui permettent au traducteur de comprendre le texte littéraire à traduire et de le faire sien. Autrement, il n'y a pas de véritable compréhension mais seulement appréhension d'une langue.

Quoi qu'il en soit, il y a dans le texte littéraire un « primat de la forme » (Israël 1990b : 36) qui rend la compréhension moins aisée et plus aléatoire et sa restitution plus délicate. Il y a

⁹³ Ces idées d'Israël, comme on le voit, reprennent les notions de la lecture coopérative d'Umberto Eco que nous avons déjà traitées plus haut (voir *supra* deuxième partie § 2.2).

notamment pour Israël quatre éléments qui conditionnent la forme du texte littéraire : la langue, le genre, le style et l'écriture. La langue, écrit Israël (1995 : 116),

préexiste à son emploi par le scripteur, au texte proprement dit, sous forme d'un système abstrait composé d'un ensemble de signes et de règles d'agencement et d'usage.

Le choix des signes et le respect des règles d'agencement déterminent la morphologie du texte. La langue est donc un élément neutre, non marqué par la subjectivité des utilisateurs mais relevant d'une histoire et d'une tradition données. Sa connaissance constitue un prérequis pour le traducteur. Quant au genre, Israël (1995 : 117) le conçoit comme suit :

un certain nombre de règles préétablies qui conditionnent d'une façon ou d'une autre la structuration du propos : moyens lexicaux et syntaxiques, registre, dominante tonale.

De la rédaction d'une lettre commerciale à la composition d'un document technique, de la recette de cuisine au sonnet shakespearien, le genre dicte la forme future des énoncés avant même leur formulation verbale. Tout comme la langue, il relève donc de règles spécifiques et est profondément influencé par le temps, le lieu, la culture et le tempérament national. Israël écrit (1995 : 117) que la

configuration du modèle porte presque toujours la marque d'une culture lorsqu'elle n'en est pas l'apanage

et souligne que la configuration générique

est encore plus sensible dans le domaine littéraire où chaque système est sans doute l'expression la plus haute et la plus subtile du tempérament national à une étape de son histoire.

Ces deux paramètres, langue et genre, sont donc relativement statiques car ils varient très lentement. Au sein d'un même système linguistique, ils constituent le noyau dur sur lequel se construisent et sont échangés les savoirs et les discours. Si entre des langues proches, telles que le français et l'italien, des ressemblances parfois importantes peuvent être remarquées au niveau de la langue et du genre, elles ne sont en tout cas pas la règle. Même entre des langues et des cultures très proches il existe en effet maints *faux amis*. Les civilisations ne se correspondent guère mieux que les idiomes, a fait remarquer Even-Zohar en exposant sa théorie polysystémique (in Nergaard 2007 : 225- 238 [1978]), et plus les civilisations sont éloignées entre elles, plus le traducteur doit intervenir et adapter.

Outre ces éléments statiques du langage qui interviennent dans le texte littéraire et qui demandent à être comprises par le traducteur, il existe d'autres paramètres linguistiques relevant de l'usage individuel du scripteur. Celui-ci assigne parfois aux discours un caractère plus personnel, plus novateur et subjectif. Israël (1995 : 117) explique ce phénomène :

[u]ne fois le message ancré dans une situation réelle de communication, la forme reste assurément liée à certaines pratiques langagières collectives mais elle porte aussi, dans une mesure plus ou moins grande, **la marque personnelle du scripteur** qui, sous l'effet du contexte et de ses propres penchants, investit le donné de la langue et du modèle de valeurs nouvelles et les frappe en quelque sorte de son sceau. (C'est nous qui soulignons)

Israël emploie alors le terme *style* pour identifier les idiosyncrasies de tout locuteur et la notion d'*écriture* pour qualifier ce qui rend en quelque sorte unique le discours de l'écrivain⁹⁴. Chacun a son propre *style*, mais seul un style personnalisé à l'extrême peut devenir une véritable *écriture* :

⁹⁴ Israël reprend ainsi les notions barthésiennes de *scripture* et d'*écriture* que nous avons évoquées dans la deuxième partie de cette thèse (voir *supra* deuxième partie § 1).

[q]uand, tout en se pliant aux contraintes, l'auteur opère, par le biais des agencements, des rythmes et des sonorités, une véritable alchimie du verbe et, dans un perpétuel dépassement des règles, crée un ton, un dire unique, le **style**, personnalisé à l'extrême, devient **écriture**. (Israël 1995: 118, c'est nous qui soulignons en gras)

Ainsi, s'ouvre l'espace de la « littéarité, autrement dit ce qui donne à l'énoncé une valeur littéraire » (Israël 1990b : 37) qui relève moins d'une « notion préalable du beau idéal que de l'adéquation du sens et de la forme concourant à produire l'effet » (Israël : *Idem*). La culture et la sensibilité d'un peuple se reflètent forcément dans le langage tout comme l'écriture du scripteur affecte la forme du texte littéraire. Cette forme complexe, reflet d'une langue historiquement et culturellement déterminée, fruit d'une plus ou moins longue tradition qui institutionnalise certains actes de parole dans des contextes donnés, est aussi l'aboutissement d'un travail spécifique de l'écrivain. Voici donc la forme *suractivée* du texte littéraire que le traducteur est appelé à interpréter par le biais de son intelligence, de son tempérament et d'une déverbalisation réfléchie.

3.2 Déverbalisation

La Théorie Interprétative a mis en valeur le rôle de la déverbalisation, à savoir ce moment central du processus traductif où l'interprète et le traducteur oublie volontairement et immédiatement les formes initiales pour ne retenir qu'un sens de nature non verbale constituant un tremplin pour la reformulation dans l'autre langue-culture. Ce passage primordial intéresse également la traduction littéraire mais selon des modalités qui lui sont propres. Pour en saisir les enjeux, il est sans doute utile de considérer un texte célèbre de Paul Valéry, *Variations sur les*

Bucoliques (1956 : 207-222 [1944]), où il expose, en quelque sorte avant l'heure, l'importance du principe de déverbalisation en traduction.

3.2.1 Aspects non linguistiques de la traduction littéraire

À l'époque où Valéry traduit les *Bucoliques* de Virgile, la traduction littéraire oscille entre adaptation et calque, les résultats étant ce que Mounin (1994 [1955]) appelle les *belles infidèles* ou les traductions dites de *service*, avec texte en regard. La théorie de la traduction littéraire se trouve généralement face à un double paradoxe : nier toute spécificité des langues et des cultures (si l'on s'engage dans la traduction), ou n'en souligner que les différences (ce qui fait conclure souvent à l'impossibilité de toute traduction). Lorsqu'il exécute sa version virgilienne Valéry se voit confronté à ces conceptions. Les éditeurs, par exemple, s'attendent à trouver dans sa traduction

une symétrie qui rendît sensible au regard leur dessein de composer des pages d'une noble et solide ordonnance, elles [les personnes qui ont commandé à Valéry la traduction] ont pensé qu'il convenait que le latin et le français correspondissent ligne par ligne, et elles m'ont proposé le problème de cette égalité d'apparence et de nombre. (Valéry 1956 : 207 [1944])

Il est possible de reconnaître dans les expressions « symétrie », « correspondances ligne par ligne », « égalité d'apparence et de nombre », toutes les idées reçues et tous les préjugés, assez répandus à l'époque (mais aujourd'hui la question a-t-elle vraiment changé ?) quant à la correspondance biunivoque et strictement linguistique des traductions. Après avoir constaté qu'entre les langues la « différence » l'emporte sur la « symétrie » et la « correspondance », Valéry en conclut que (*op. cit* : 208), si on considère la traduction sous cet angle, elle est littéralement impossible:

[s]'agissant donc pour moi de traduire ligne pour ligne, le fameux texte de Virgile en français, et n'étant disposé à admettre, de moi comme des autres, qu'une traduction aussi fidèle que la différence des langues le permît, mon premier mouvement fut de renoncer à exécuter l'ouvrage qui m'était demandé.

Mais Valéry n'en reste pas là. La question lui semble, en quelque sorte, mal posée. Au lieu de s'attacher à définir les notions de *symétrie* et de *correspondance*, il aborde la question du *but* et de la *destination* d'une traduction. Ce faisant, il oriente ses réflexions vers l'autre face du signe, le sens actualisé par le destinataire de la communication, et se détache d'une vision exclusivement linguistique, entièrement concentrée sur la matérialité du signifiant. Il parvient de la sorte à définir la notion de traduction littéraire et le rôle qu'y joue la déverbalisation.

3.2.2 Traductions « didactiques » et traductions « esthétiques »

Selon Valéry deux genres de traductions littéraires sont possibles. On peut traduire comme « on met en bière » (*idem* : 210), comme si le texte traduit était un corps sans vie, privé de son esprit et de son âme. Ces traductions ne donnent qu'une vague idée d'un des sens possibles de l'original, elles ne restituent qu'un « *sens probable* » du discours poétique (Valéry *ibidem* : 208). Elles peuvent être utiles à l'apprentissage d'une langue étrangère, mais privent les lecteurs du *goût* de la parole poétique, de sa beauté, bref de sa raison d'être. Lorsqu'elles quittent le domaine des « Études », ces traductions n'ont plus aucun sens, elles deviennent aux yeux de Valéry, absurdes, insignifiantes et in-sensées (*ib.* : 210). Mais il existe des traductions dont la fonction est essentiellement *esthétique* et s'adressant à un public qui envisage la poésie et la littérature comme

un instrument de connaissance de soi et du monde, dont la force se déploie à chaque nouvelle lecture.

3.2.3 De l'idée à sa mise en discours

En passant à l'analyse des différentes étapes qui l'ont mené à sa version définitive, Valéry (*ib.* : 211) fait cette remarque:

je dirai maintenant mes impressions de traducteur en toute simplicité; mais, selon le vice de mon esprit, je ne me tiendrai pas de me faire d'abord quelques principes et d'agiter quelques règles.

Nous retiendrons dans cette démarche un élément particulier : dans ses réflexions sur sa version de Virgile, Valéry propose une théorisation à partir d'une pratique et se rapproche en cela de la démarche des tenants du courant interprétatif. Il est possible en effet de reconnaître dans le processus traductif qu'il examine deux moments qui rappellent la phase de compréhension et de déverbalisation mises au jour par la Théorie Interprétative. Le premier consiste à *partager l'idée* et l'*état d'âme* dont est empreinte la poésie de Virgile, à se mettre, en quelque sorte, au diapason de la pensée et de l'émotion qui ont donné naissance au texte poétique à traduire. Le deuxième consiste en une *mise en discours* de cette même émotion. D'ailleurs, pour Valéry, le poète effectue lui-même une traduction lorsqu'il transforme, de manière créatrice, ses idées et ses sentiments en mots ou bien, comme dit Valéry (*Ib.* : 212), ses mots en idées :

[l]e poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en « langage des dieux » ; et son travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ces mots et ses rythmes prédominants.

Le travail de traduire, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de l'auteur. C'est cette identification à l'auteur qui permet au traducteur moins de

façonner un texte à partir d'un autre; mais de celui-ci, [de] **remonter à l'époque virtuelle** de sa formation, à la phase où **l'état de l'esprit** est celui d'un orchestre dont les instruments s'éveillent, s'appellent les uns les autres, et se demandent leur accord avant de former leur concert. C'est de ce **vivant état imaginaire** qu'il faudrait **redescendre**, vers sa **résolution en œuvre de langage autre que l'originel**. (Valéry *Ib.* : 215-216, c'est nous qui soulignons en gras)

Cet extrait exprime, par d'autres termes, le passage du verbal au non verbal que préconise la traduction interprétative : telles les notes des instruments de musiques, qui se cherchent et s'enchaînent pour atteindre l'accord parfait, l'idée et l'émotion poétique apparaissent d'abord sous forme de signes qui ne composent pas encore de mélodie, qui ne s'ordonnent pas encore en une structure signifiante. L'esprit, à ce stade, « pense et repense (comme en *aparté*) la chose qu'il veut exprimer, et qui n'est pas du langage », écrit encore Valéry (*ib.* : 211-212, en italique dans le texte). La mise en forme part donc de cet « état imaginaire » qui est pourtant bien « vivant ». L'identification du traducteur à l'auteur consiste en un « état de confusion naïve et inconsciente avec la vie intérieure imaginaire d'un écrivain du siècle d'Auguste » (*ib.* : 214) qui se rapproche fort de l'« oubli immédiat et volontaire » des mots dont parle Seleskovitch qui a comme contrepartie la prise de conscience de leur sens. Israël, qui sur ce point rejoint Valéry, écrit (1998a : 254) que

la forme est moins à reproduire qu'à interpréter comme **partie intégrante** du sens global dont le transfert constitue la raison d'être de l'opération. À la différence de la méthode contrastive, pareille démarche se fonde non pas sur la mise en relation des idiomes mais sur leur **dissociation** par le **biais de la déverbalisation** qui n'est autre que le **dégagement des valeurs notionnelles et formelles de leur enveloppe concrète** en vue de leur réexpression dans un autre idiome. (C'est nous qui soulignons en gras)

La déverbalisation est donc abandon des formes initiales ayant servi de vecteur à l'idée. Mais, la forme du texte littéraire constituant un élément important du sens global, on ne saurait affirmer qu'elle est vraiment oubliée, il vaut mieux dire que ce sont sa *valeur* et ses *effets* qui sont retenus. La déverbalisation consiste à ramener la forme « à une dimension non verbale » et à la considérer « moins dans sa matérialité propre » que dans « l'effet qu'elle engendre » (cf. Israël 2001 : 15). Ce sera alors cet « effet, par définition non verbal, qui constituera désormais le véritable enjeu, la visée ultime du transfert » (Israël *idem*). Le transfert n'est pas donc bipolaire, *idée-mot*, il est triadique : *idée-effet-mot*. D'ailleurs, sans le passage par la déverbalisation des formes, sans la prise en compte du sens non verbal et la mise en valeur de leur effet, la traduction ne saurait résoudre les problèmes que soulève la diversité des systèmes linguistiques et culturels ni assurer l'équivalence et la littéarité entre texte original et texte traduit.

3.3 Reformulation et créativité

Ce qui guide le traducteur littéraire dans la dernière phase de reformulation ce sont dès lors, nous l'avons vu, des « critères non verbaux » et le souci de rendre « un effet analogue à celui engendré par l'original » (Israël 2001 : 15). Cette recherche de l'effet comparable à l'original a un impact sur la *créativité* du traducteur. Au lieu de rigidifier l'expression, elle stimule le traducteur qui se livre

dans le cadre de l'idiome d'arrivée à tout un travail d'élaboration qui s'apparente à une **deuxième naissance** de l'œuvre et [il doit] trouver un **jeu d'équivalences inédites** où **le lien entre le notionnel et le formel présente un caractère de nécessité analogue à celui de l'original**, dont le vouloir dire et le vouloir émouvoir sont plus importants que le simple décalque du matériau initial.

Démarche individualisée, **hautement créative** qui fait de la traduction moins une tâche de copiste qu'un authentique **acte d'écriture** né de la conjonction entre d'une part le texte de départ et, de l'autre, **la capacité expressive du nouveau scripteur, celle du nouvel idiome et la prise en compte tout aussi déterminante du nouveau lecteur et de son ancrage culturel**. (Israël 2001 : 15, c'est nous qui soulignons en gras)

La tâche de l'écrivain et celle du traducteur littéraire sont donc voisines : le travail de ce dernier ne doit pas être un pâle reflet de l'original, il doit sauvegarder ce qui en fait un message poétique en élaborant à son tour une véritable œuvre d'art verbal assimilable, par son effet, à l'œuvre originale, à laquelle elle est liée par un rapport d'équivalence et d'analogie. Le rejet de la traduction littérale à tout prix que préconise la Théorie interprétative devient plus « impérieux » en traduction littéraire. Ici la « corrélation systématique des idiomes » est, à fortiori, inopérante car

même lorsque ceux-ci [les idiomes] sont apparentés, les réseaux signifiants sont trop complexes du fait de l'exploitation intensive et souvent inédite de la connotation, de la motivation, du rythme ou des sonorités pour être repris tels quels. En outre, dans les cas où la superposition semble possible, une forme représentée dans les deux langues peut correspondre à deux usages distincts. (Israël 1990b: 40)

Le traducteur est libre alors d'innover et de varier pourvu qu'il atteigne son objectif : la concordance à la fois entre le sens notionnel et la création d'une émotion littéraire et esthétique comparables à ceux évoqués par le texte original. Il lui faut en fait « façonner à partir du texte de départ un *objet esthétique* doté du même pouvoir d'évocation » (Israël 1990b : 40, en italique dans le texte).

La phase de réexpression qui est donc solidaire de la compréhension du texte, de l'évaluation des moyens mis en œuvre et de la déverbalisation, débouche sur un acte créatif. La notion de créativité détermine l'*imprévisibilité* de la traduction littéraire - il existe autant de

versions d'un même texte qu'il y a de traducteurs - ainsi que l'*asymétrie* de sa relation à l'original, qui la rend *irréversible*. Israël (1994 : 115) explique ce fait comme suit :

[t]raduire, c'est proposer un texte de remplacement qui efface l'original par l'élaboration de formes nouvelles et imprévisibles [...] ⁹⁵

Il convient de souligner également qu'il existe, au niveau mental, une analogie entre l'*écrire* et le *traduire*: la traduction étant elle aussi un acte d'écriture, elle devient à son tour une création. Il importe peu que l'écriture soit vue comme un acte mystique, comme le croyaient les romantiques, qu'elle soit envisagée en tant que fait spontané découlant d'un talent inné, ou bien comme une compétence que l'on peut acquérir dans une école de *creative writing*. Ce qui importe, pour le traducteur, c'est « l'envie d'écrire », le désir de « produire » et non de « reproduire » (cf. Israël 1998 : 257). Israël (1994 : 115) parle notamment du « renouvellement interne » à la langue qu'est l'acte de traduction :

[...] la traduction peut – et c'est là un autre aspect de sa dimension créatrice – contribuer à **l'agrandissement de la langue d'accueil** en y introduisant des accents ou des emplois inédits et participer ainsi à son **renouvellement interne**. La **créativité** du traducteur, on le voit, concerne non seulement la relation au texte de départ mais aussi **son rapport à sa propre langue**. (C'est nous qui soulignons en gras)

C'est là une idée chère à Antoine Berman : en agissant au niveau de la « parlance », à savoir des capacités expressives de la langue, la traduction littéraire, écrit-il (1984 : 21), ouvre des « possibilités qui sont encore latentes et qu'elle seule, de manière différente de la littérature, a pouvoir d'éveiller ». Jean-Charles Vegliante (2002 : 74 [1996]) va même plus loin et propose

⁹⁵ Cf. à ce propos l'article de Maria Corti (1999) sur les différentes traductions possibles d'un même poème de Montale.

d'appeler « *effet-translation* » ce qui « marque et caractérise ces œuvres littéraires particulières que sont les textes traduits »⁹⁶. L'*effet-translation* n'a pas ici de sens péjoratif, il représente au contraire ce qui rend le texte traduit unique et inédit. Vegliante (2002 : 44) l'explique comme suit :

[l]a signification, dont on « entend » un spectre plus ou moins vaste de reflets et d'harmoniques, n'est pas pour autant « comprise » une fois pour toute. Elle est au contraire mouvante et multiple, *en construction* dans l'entre-deux qui précède et accompagne l'opération de traduction. Celle-ci va consister spécifiquement – par opposition à d'autres opérations herméneutiques – en cet effort pour faire « dire » à une langue, jusqu'à sa limite, ce que l'entre-deux interlinguistique donne à « penser ». Rapport singulier à la langue, et à son texte, que je propose d'appeler *effet-translation*.
(Souligné dans le texte)

L'*effet-translation* relève donc de la *créativité* du traducteur et est un indice des qualités littéraires de la traduction.

3.3.1 Limites de la créativité

Nous avons défendu l'idée selon laquelle la traduction n'est pas une affaire de langue, ni de langues mises en contact, mais d'équivalence de sens et d'effet que l'on obtient par une déverbalisation et une reformulation raisonnées et judicieuses. À ce propos, un des acquis de la Théorie interprétative veut que le traducteur s'approprie le texte à traduire, qu'il intériorise son sens pour mieux l'évaluer, qu'il le transmette dans son essence, non pas dans sa matérialité linguistique, selon une démarche hautement créative. Il est alors légitime de se demander quelles sont les limites de l'interprétation et de l'adaptation subjectives du traducteur, quels sont les « garde-fous » qui lui

⁹⁶ Les mots de Vegliante que nous traduisons de l'italien sont les suivants: „l'effetto-translation: il quale appunto segna e caratterizza quelle opere letterarie particolari che sono i testi tradotti“.

permettent d'observer un maximum d'objectivité dans le cadre de l'appropriation et de la reformulation personnelles et créatives qu'il effectue.

Israël reprend certaines notions évoquées par Eco à propos du lecteur et, en les considérant dans une perspective traductologique, affirme que le traducteur littéraire n'est pas complètement libre, pour une raison évidente : il n'est pas un pur écrivain car sa version est toujours tributaire d'un autre texte. La traduction proprement dite n'est pas une *dérive* interprétative, ni une *utilisation* violente du texte, ni une *libre adaptation*, bien que celles-ci soient toujours possibles dans la pratique. Dans ces cas, on ne saurait parler de traduction mais de réécritures qui s'inspirent certes d'un autre texte mais pour s'en détacher⁹⁷. Or, la créativité du traducteur littéraire ne doit pas être confondue avec la création libre. Plus contraignant est le champ d'intervention du traducteur telle qu'Israël le conçoit. Selon Israël (2006 : 16-17), celui-ci

se limite pour l'essentiel à l'espace couvert par l'intentio auctoris et l'intentio operis. Quant à l'intentio lectoris, c'est-à-dire la projection du lecteur dans le texte, il importe que, sous les formes décrites précédemment – subjectivité et attitude critique - elle soit réduite au minimum car le traducteur n'a pas à s'immiscer dans le propos ni à donner son avis.⁹⁸

La traduction littéraire est en effet, selon Israël, (1990a: 18) l'acte d'un « médiateur discret » :

en principe, l'opération traduisante ne doit viser qu'à restituer ce texte [source] sans amoindrissement ni rajout, **le médiateur, discret, s'effaçant devant l'auteur**. L'objet traduit ne

⁹⁷ L'on pense par exemple aux adaptations des *Fables* de la Fontaine. Aujourd'hui elles font partie des lectures pour enfants, leur traduction a donc tenu compte des exigences de ces destinataires alors que, lorsqu'elles ont été écrites, au XVII^{ème} siècle, elles étaient destinées aux lecteurs savants et adultes de la cour de Louis XIV.

⁹⁸ Eco précise le sens des notions « intentio auctoris, intention operis, intention lectoris » dans *Lector in fabula* (1985) et dans *Les limites de l'interprétation* (1992). Nous les avons examinées de plus près dans la deuxième partie consacrée à l'analyse des essais littéraires (voir *supra* deuxième partie § 2).

doit pas chercher délibérément à se démarquer de sa source, à faire passer son propre message, et l'écart susceptible de survenir entre eux ne doit tenir qu'à la différence des idiomes. (C'est nous qui soulignons en gras)

Il y a lieu alors de parler dans ce cas de traduction raisonnée, guidée et justifiée par le texte, qui est déterminée par la différence des idiomes et des cultures, par les exigences différentes de la langue d'arrivée et des nouveaux destinataires. La traduction sera alors un « acte créatif » qui repose

sur une vision personnelle du texte et sur une succession de choix intuitifs et raisonnés dictés par les exigences de la langue et de la culture d'arrivée et par la finalité de l'entreprise. (Israël 1994 : 117)

À ces conditions la créativité pourra être entendue comme un « approfondissement » de l'original et non pas comme une « mise à distance » (cf. Israël, *op. cit.*), c'est-à-dire le résultat d'un choix délibéré du traducteur qui décide de faire passer son propre message. La créativité du traducteur répond donc aux défis que pose la recherche d'équivalences mais elle n'autorise pas une dérive interprétative.

Il y a lieu de reprendre brièvement à ce propos également la notion d'adaptation de Georges L. Bastin (1993) car elle est très proche de l'idée de créativité que nous venons d'évoquer. Bastin (1993 : 478, souligné en gras dans le texte) fait une distinction entre

l'adaptation ponctuelle qui :

- ne porte que sur certaines parties du discours d'un texte ;
- est directement liée à la langue du texte original ;
- est une tactique de traducteur dans des cas bien précis ;
- est facultative (bien que conseillée) car d'une portée limitée sur l'effet de sens global ;

et l'**adaptation globale** qui :

- affecte l'ensemble du texte d'arrivée ;
- relève de l'acte de parole, donc est étrangère au texte original ;
- est stratégique car elle restitue en priorité l'objectif global de l'auteur, c'est-à-dire sa visée ;
- est nécessaire car son absence entraîne l'inutilité de l'œuvre ou une rupture d'équilibre communicationnel.

La libre réécriture, tels le pastiche littéraire et les imitations « à la façon de», qui s'inspire d'un texte pour le dépasser, ne saurait être considérée comme une adaptation.

4. LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE

Nous estimons disposer à présent d'une base théorique suffisante pour aborder le cœur de notre travail, à savoir la traduction de l'essai poétique. Les questions qui s'imposent sont notamment les suivantes : quelles sont les particularités et les enjeux typiques de ce type de traduction ? Qui sont aujourd'hui les traducteurs de l'essai poétique en Italie ? Quelles sont leurs orientations théoriques générales, leurs stratégies traductives ? Comment et dans quelle mesure les principes prônés par la Théorie Interprétative de la Traduction permettent-elles d'analyser et de comprendre les pratiques traductives de ces traducteurs ? Comment ces types de discours sont-ils concrètement traduits en italien ? Comment leur double nature de texte pragmatique et de texte poétique est-elle rendue en traduction ?

4.1 Présentation du corpus

Les essais dont nous analyserons la traduction en langue italienne sont les suivants :

Texte original	Texte traduit
MATVEJEVITCH, Predrag (1998), <i>La Méditerranée et l'Europe : leçons au Collège de France</i> , Paris, Stock.	(1998), <i>Il Mediterraneo e l'Europa : lezioni al Collège de France</i> , Milan, Garzanti, coll. Gli Elefanti, Saggi, traduit du français par Giuditta Vulpius.
MATVEJEVITCH, Predrag (1996), <i>Le monde « ex » : confessions</i> , Paris, Fayard, postface de Robert Bréchon.	(1996), <i>Mondo « ex » : confessioni</i> , Milan, Garzanti, coll. Saggi blu, traduit du français par Egi Volterrani.

Il convient d'abord de présenter brièvement les textes choisis. Sans revenir sur leur dimension littéraire, qui a déjà fait l'objet de la deuxième partie de ce travail, soulignons quelques traits importants quant à leur traduction.

Le style de *Le monde « ex »* est en quelque sorte « consubstantiel » à l'auteur, comme le dit le critique Robert Bréchon (1996 : 261) dans ces lignes :

[p]ar **une conversion linguistique et stylistique** que je croyais impossible, il [Matvejevitch] a écrit *le Monde « ex »* directement en français dans le même style qu'en croate ou en russe : un style qui n'est plus celui d'un auteur écrivant dans une langue étrangère, **ni celui d'une œuvre traduite** d'une autre langue ; **un style qui lui** est désormais **consubstantiel**. Il a fait la même expérience que le Polonais Jozef Korzeniowski, devenu l'écrivain anglais Joseph Conrad, ou le Russe Vladimir Nabokov, devenu romancier américain. C'est **de l'intérieur même de la langue française** qu'il parle aujourd'hui des morts aux vivants. Ce phénomène est un miracle. J'y vois la vraie **victoire de l'esprit de création littéraire sur la malédiction de Babel**. (C'est nous qui soulignons en gras)

La question que nous nous posons est la suivante : comment maintenir, en italien, ce « style » qui semble être typique et spécifique de l'auteur? Autrement dit, est-il possible d'opérer une autre « conversion linguistique et stylistique » qui semble « miraculeuse » et de remporter cette « victoire de l'esprit » sur la « malédiction de Babel » en traduisant ce texte dans une autre langue ? Est-il possible de rendre la spontanéité de cette écriture dans une autre langue ?

Une réponse à cette interrogation sera possible une fois arrivés à la fin de notre parcours. Quoi qu'il en soit, il y a lieu de souligner d'abord les différences existant entre *Le monde « ex »* et *La Méditerranée et l'Europe*.

Le monde « ex » traite d'un sujet dramatique : la disparition de l'ex-Yougoslavie, pays natal de l'auteur, survenue à la suite des guerres balkaniques des années 1990. Il est écrit juste au moment où ce malheureux pays est en train de s'écrouler. Un sentiment d'amertume, de nostalgie et de dépaysement émane de la lecture de cet ouvrage. On ne le retrouve que beaucoup plus nuancé dans *La Méditerranée et l'Europe* qui est, elle, traversée par le bonheur que suscitent la contemplation de la mer et l'étude de l'histoire millénaire de la Méditerranée. En fait, cet essai a été publié la première fois en 1998, trois ans après l'éclatement définitif de la Yougoslavie. Dans *Le Monde « ex »*, l'on perçoit par contre la souffrance profonde de l'auteur face à la réalité nouvelle qu'il a sous les yeux : la perte du pays natal. Cela entraîne un ton sombre, voire dramatique, qu'éclairent à peine quelques moments lyriques nous ramenant à l'auteur du *Bréviaire* ou de *La Méditerranée*.

Dans *La Méditerranée* la présence de l'auteur y est moins forte. Le texte devait être lu dans le cadre d'une conférence académique et a ensuite été publié tel quel. Il possède un caractère savant, érudit qui l'apparente plus à un article de sciences humaines qu'à un roman. La voix de l'essayiste est plus discrète, les apports et les commentaires personnels réduits. Parfois, on a l'impression que c'est la Méditerranée elle-même qui prend la parole.

Comme d'habitude chez Matvejevitch, on retrouve dans ses textes des idées et des segments qui sont présents également dans quelques autres de ses livres. Ainsi, des parties entières du *Monde « ex »* sont reprises dans *La Méditerranée*⁹⁹, telles que les descriptions de Venise, de la mer Adriatique et de ses « crépuscules » symboliques. Pourtant, si le thème est le même, son traitement varie sensiblement. Pour donner une idée de ce changement de ton, il est peut être utile de comparer cet extrait du *Monde « ex »*, tiré du paragraphe intitulé « Crépuscules adriatiques » (*Monde « ex »* : 199-226) et celui de *La Méditerranée*, se trouvant au chapitre intitulé « Golfes » (*Méd.* : 74-84) :

Extrait de <i>Le monde « ex »</i>	Extrait de <i>La Méditerranée et l'Europe</i>
<p>J'ai parcouru en vaporetto les îles de la lagune vénitienne, j'ai visité Torcello, Burano, Murano où je me suis extasié, comme tout le monde, devant les souffleurs de verre, Mazzorbo et Malamocco, où se trouvait jadis le siège de l'administration ; j'ai vu les isole Realtine, et enfin Chioggia. Un glossaire en deux tomes, intitulé Calafati, squeri e barche di Chioggia me tomba sous la main. Il peut nous apprendre beaucoup de choses : ce qu'une petite ville donna à la grande puissance vénitienne, comment et à quel</p>	<p>J'ai parcouru en vaporetto les îles de la lagune vénitienne, j'ai visité Torcello, Burano, Murano où je me suis extasié, comme tout le monde, devant les souffleurs de verre, Mazzorbo et Malamocco, où se trouvait jadis le siège de l'administration; j'ai vu les isole Realtine, et enfin, au fond d'un golfe plus long que large, Chioggia. L'éclat de Venise a porté injustement ombrage aux beautés des autres villes [...] (<i>La Méditerranée</i> : 80-81, souligné en italique dans le texte,</p>

⁹⁹ C'est d'ailleurs ce que l'auteur dit ouvertement dans l'Avis au lecteur de *La Méditerranée et l'Europe* (1998 : 7, en italique dans le texte): « Ces leçons reprennent ou développent quelques idées et fragments figurant dans mes ouvrages précédents ».

<p>prix s'y développa la construction navale (galafa'), quand virent le jour les mariegole, statuts corporatifs des constructeurs de bateaux (la première mariegole est citée au printemps de 1211), quels sont tous les types d'ancres qui existaient avant l'apparition de l'ancora rinascimentale (« ancre de salut », « ancre de miséricorde » et autres), quels gouvernails précédèrent le fameux gouvernail de Navarre, d'où viennent les outils si divers et leurs appellations : curiaga, canagola, chissa, gala ou gala verta, catarafa et cartabon, polacchini, cortelo, verna, becanela a due ou becanela a tre, alzava, berlasso ou imberlasso. [Suit une autre page qui est absente dans <i>La Méditerranée</i>, jusqu'à ce que les deux textes coïncident de nouveau :]</p> <p>L'éclat de Venise a porté injustement ombrage aux beautés des autres villes [...] (Monde « ex » : 221-223, souligné en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras).</p>	<p>c'est nous qui soulignons en gras).</p>
--	--

Les textes coïncident au début et à la fin. Toutefois, dans *La Méditerranée et l'Europe*, le discours à la première personne est plus restreint et une longue liste de termes maritimes et géographiques est supprimée. En raison de ces différences, *Le monde « ex »* apparaît comme un texte plus lyrique, plus personnel, plus poétique. Le défilé de vocables maritimes et géographiques accentue l'impression de perte et de nostalgie : le monde qui se dérobe aux regards de l'essayiste symbolise la fuite du temps que seule l'écriture semble rendre moins pénible. Dans *La Méditerranée et l'Europe*, l'érudition et la réflexion détachée et objective sont privilégiées. Un même thème est donc exposé selon des modalités distinctes qui contribuent à transmettre des sens différents.

4.2 Écarts entre original et traduction

D'autres écarts entre l'original de *Le monde « ex »* et sa version italienne sont observables. La copie de cet ouvrage que l'auteur nous a remise lors de notre rencontre à son domicile romain en 1998 contient de nombreuses annotations en marge, au crayon et au stylo : il s'agit d'indications concernant la police des caractères, la ponctuation, d'ajouts et de suppressions de mots, voire de phrases ou de pages, que l'on retrouve dans la version italienne. Il est légitime de se demander si ces modifications sont de l'auteur, du traducteur ou du réviseur de la maison d'édition. Nous avons jugé utile de demander à l'auteur s'il avait eu des contacts avec ses traducteurs italiens, Volterrani et Vulpius. Monsieur Matvejevitch a eu la gentillesse de nous répondre¹⁰⁰ et nous a précisé qu'il avait relu et corrigé personnellement les traductions italiennes, étant donné la maîtrise qu'il avait de cette langue. Mains changements sont donc dus à l'auteur. Comment expliquer ce phénomène ?

Force est de constater qu'entre la rédaction de l'œuvre et sa publication dans une autre

¹⁰⁰ Il s'agit d'un échange de mails entretenu avec l'auteur entre octobre et novembre 2013.

langue, quelques mois peuvent s'écouler¹⁰¹ et que, durant cette période, le texte peut être modifié. L'essayiste, qui est toujours hanté par le « démon de la clarté, de la logique, du démontrable », comme le dit Belleau¹⁰², éprouve le besoin de préciser son discours, de le mettre à jour et de le commenter au fil des événements. Ainsi, dans les deux pages qu'il ajoute à la version italienne du *Monde « ex »*, l'auteur relate le pillage et la destruction de sa maison natale à Mostar et forme le souhait que les lettres paternelles aient été volées, qu'elles aient échappé à la destruction, ce qui lui inspire cette réflexion amère qui clôt l'essai : « *In un mondo « ex », dove tante cose sono capovolte o pervertite, persino un furto può sembrare una buona cosa* » (*Monde « ex »* : 171¹⁰³).

Mais il est intéressant de noter que les dissimilitudes entre original et texte traduit ne découlent pas uniquement d'une mise à jour dictée par la réalité sociale et politique troublée de son pays. Ainsi, par exemple, Matvejevitch a voulu que les passages entre parenthèses dans l'original soient mis en italique dans la traduction. Cette forme récurrente¹⁰⁴ sert à signaler au lecteur que l'on passe du discours général au discours personnel, de l'observation de la réalité à la réflexion subjective. Tout cela montre que la traduction est un acte de parole qui subit l'effet « des circonstances passagères » dans lesquelles elle s'inscrit, comme le dirait Seleskovitch (cf. 1991 : 297) et que l'auteur dispose de son texte comme il l'entend.

La version italienne de *La Méditerranée et l'Europe* inspire d'autres types de commentaires. Un premier examen révèle un défaut de mise en page : après la table des matières de la page 136 le texte de Matvejevitch réapparaît en effet tel qu'il a été inséré dans les pages précédentes, à savoir de la page 129 à la page 135. Quelles sont les raisons d'une telle méprise? Egi Volterrani, le traducteur italien du *Monde « ex »*, l'explique comme suit :

¹⁰¹ Six mois séparent l'édition originale du *Monde « ex »*, déposée en février 1996, de celle italienne, achevée le 16 octobre 1996.

¹⁰² Voir *supra* première partie § 3.2.

¹⁰³ « *Dans un monde « ex », où bien des choses sont renversées ou perverties, même un vol peut sembler une bonne chose* ». C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁴ Voir *supra* deuxième partie § 8.9.2.

[c]e n'est pas qu'en Italie qu'une partie importante des traductions publiées est de mauvaise qualité. Je sais ne pas me tromper si je dis qu'en France c'est la même chose. Est-ce de la faute des éditeurs ? Á mon avis **la présomption des éditeurs, qui souvent ne lisent les livres qu'ils publient ni avant ni après leur traduction**, est telle qu'ils croient que toutes les traductions sont plus ou moins équivalentes, c'est-à-dire, médiocres. Voilà pourquoi ils se sentent autorisés à « dépenser peu », à peu payer les traducteurs. Mais souvent « bon marché coûte cher », comme le dit le dicton. Quant à moi, je m'efforce de traduire le mieux que je peux même lorsque je suis payé vraiment très peu. Et cela pour deux raisons. Primo : si j'ai accepté des conditions humiliantes, cela doit être parce que j'ai aimé le livre et que je regrettais qu'il fût traduit avec peu de soin. Secundo : en général, ce n'est pas de la faute de l'auteur si la traduction est mal payée. J'ai tenté quelquefois de faire intervenir l'auteur à ce propos, mais je n'ai jamais rien obtenu. (Volterrani in Carmignani 2009 : 22, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁰⁵

Ainsi, Volterrani précise que, le plus souvent, les éditeurs ne lisent ni les textes qu'ils publient ni leur traduction. Cela est certes lié au rythme accéléré et aux contraintes du marché éditorial contemporain. E. Etkind (1982 : 1) affirme à ce propos :

[i]l n'est pas rare, dans la littérature non traduite, de trouver des œuvres vraiment *mauvaises*, inauthentiques, vulgaires, routinières. Mais aucune n'est, dans son contexte, dépourvue de toute fonction : chacune possède, plus ou moins, sa raison d'être. L'absence de fonction est le défaut le plus répandu de la littérature de traduction. L'origine de ce phénomène, qu'on pourrait appeler *défonctionnalisation*, il faut la chercher dans **la nécessité de publier tel ou tel texte** – hélas !

¹⁰⁵ Notre traduction du texte italien suivant: "Non accade solo in Italia che una parte consistente delle traduzioni pubblicate sia scadente sul piano della qualità. So di non sbagliare, se dico che in Francia è la stessa cosa. Che colpa ne hanno gli editori? Ritengo che la saccenza degli editori, che spesso non leggono i libri che pubblicano né prima né dopo la traduzione, sia tale da fare credere loro che tutte le traduzioni siano più o meno equivalenti, cioè mediocri. Perciò si sentono autorizzati "a spendere poco", a pagare poco i traduttori. Ma spesso: "Talis pagatio, talis picturatio", secondo il motto degli imbianchini. Quanto a me, mi sforzo di tradurre al meglio delle mie capacità anche quando sono pagato davvero poco. Perché: A) Se ho accettato condizioni umilianti dev'essere perché il libro mi è piaciuto e mi dispiacerebbe fosse tradotto con poca cura. B) In generale, non è colpa dell'autore se la traduzione è malpagata. Ho cercato qualche volta di fare intervenire l'autore nel merito: ma non è mai successo, non ci sono mai riuscito".

parfois les œuvres complètes - d'un auteur étranger célèbre, **que la traduction soit réussie ou non.**
(Souligné en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)

Ce besoin de publier tel ou tel texte dont parle Etkind est plus fort dans le cas des essais qui parlent de la réalité, des événements contemporains.

4.3 Orientations théoriques des traducteurs

Quelles réflexions nous inspire la formation des traducteurs des essais poétiques retenus ? Et comment se situent-ils par rapport à la Théorie Interprétative de la traduction? Nous n'avons pas beaucoup de renseignements biographiques sur Giuditta Vulpius, la traductrice de *La Méditerranée et l'Europe*, mais l'on peut affirmer qu'en général, les traducteurs professionnels opérant aujourd'hui en Italie se sont formés sur le tas au cours des années 50 et 60 du XX^e siècle, époque à laquelle il n'existait pas d'écoles spécifiques pour traducteurs. Le plus souvent, ils ont fait des études de lettres et ont ensuite suivi des cours de langues et de littérature étrangères à l'Université, sans avoir nécessairement obtenu de diplôme¹⁰⁶. Quant à Egi Volterrani, il est architecte, scénariste, écrivain, essayiste, journaliste¹⁰⁷ et n'exerce le métier de traducteur que par passion. Il explique les raisons de son choix de la manière suivante :

¹⁰⁶ C'est le cas, par exemple, d'Adriana Bottini, traductrice, entre autres, de l'essai autobiographique de Sylvia Plath *The Bell Jar* (en français, *La Cloche de détresse*). Cf. Carmignani 2009: 143.

¹⁰⁷ Pour ces renseignements biographiques nous renvoyons à Wikipedia, à l'entrée Egi Volterrani, disponible sur http://it.wikipedia.org/wiki/Egisto_Volterrani#L.27attivit.C3.A0_di_scrittore, page consultée le 21 novembre 2013.

[j]e suis tombé amoureux de mon enseignante d'anglais, excellente traductrice. Elle partageait avec moi ses doutes, ses choix raisonnés et ses joies. J'aimais cela. Pour pouvoir lui ressembler, j'ai voulu essayer moi aussi. (Volterrani in Carmignani 2009)¹⁰⁸

Il ne mentionne aucune école ni aucun courant traductologiques susceptibles de l'avoir orienté quant à l'acquisition de techniques et de méthodes de traduction. La Théorie Interprétative est par ailleurs peu connue en Italie où aucun ouvrage fondamental n'a été traduit intégralement¹⁰⁹.

Cependant, même si ce traducteur s'est formé de façon autonome, ses idées concernant la nature de son travail et les résultats qu'il envisage d'atteindre sont proches des principes fondamentaux de la Théorie Interprétative. Voici par exemple ce que Volterrani répond à la question que lui pose Carmignani (2009 : 20) : « Faut-il amener le lecteur au texte ou le texte au lecteur ? » :

¹⁰⁸ Notre traduction du texte italien suivant: “Mi sono innamorato della mia insegnante di inglese, eccellente traduttrice. Mi faceva partecipare ai suoi dubbi, alle sue scelte meditate e alle sue gioie. Mi faceva piacere; per corrispondere, ho voluto provare anch'io”.

¹⁰⁹ Il y a vingt ans, Josiane Podeur écrivait, dans l'introduction de son ouvrage *Teoria e pratica della traduzione* (1993: 16-17), que la « théorie du sens, dénommée aussi théorie interprétative », bien qu'elle ait apporté une « contribution originale » à la traductologie contemporaine, est « encore assez inconnue surtout en Italie » (notre traduction de l'original italien). La situation n'est pas très différente depuis 1993. Certes, il existe des exceptions. Nous avons eu l'occasion de constater personnellement, en préparant cette thèse, qu'à la faculté des langues étrangères de l'Université de Padoue ainsi qu'à la *Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori* (SSLMIT) de l'Université de Trieste les ouvrages fondateurs de la théorie interprétative font non seulement partie des textes de référence présents dans les bibliothèques mais constituent souvent aussi les ouvrages obligatoires avec lesquels les apprentis-traducteurs et les apprentis-interprètes préparent leurs examens. Une certaine attention est réservée à la théorie interprétative également dans l'autre école italienne qui, avec Trieste, opère depuis plus longtemps en Italie pour la formation d'interprètes et de traducteurs, à savoir l'Université de Bologne *Alma Mater Studiorum*. En particulier, dans la revue publiée par l'école d'interprètes et de traducteurs de cette université ayant son siège à Forlì, intitulée *Intralinea, rivista on line di traduttologia* (en ligne, disponible sur: http://www.intralinea.it/volumes/ita_open.php) on répertorie et recense régulièrement les ouvrages publiés par les membres de l'équipe de recherche de l'ESIT, tels que celui de Jacqueline Henry (2003), par exemple, ou celui de Freddie Plassard (2007) (cf. en particulier Regattin 2004 et Zanettin 1998).

[i]l faut libérer l'esprit des problèmes habituels et se concentrer sur le texte à traduire. Le lire avec une attention toute particulière en cherchant à **dégager toutes les instances expressives**, même les plus implicites, qui découlent du contexte plus général ou de contextes éventuels ou de références spéciales. Le démonter et le remonter afin d'obtenir le plus exactement possible, dans ma langue, le **même résultat expressif que l'on trouve dans l'original**, en éprouvant la même satisfaction ou insatisfaction que pourrait à mon avis (selon mon évaluation personnelle) avoir éprouvé l'auteur. Je fais attention à ne pas ajouter ou enlever et surtout à ne pas clarifier et à ne pas choisir à sa place, là où il n'a pas choisi (C'est nous qui soulignons en gras)¹¹⁰

Pour Volterrani la traduction est un acte individuel, une pratique dont on peut certes dégager des principes théoriques mais à la condition qu'ils n'encombrent pas l'esprit du traducteur. Ni Seleskovitch ni Volterrani ne considèrent le traducteur comme un « théoricien en chambre » (cf. Seleskovitch in Delisle 1984 :11 [1980]) mais comme un praticien devant transférer la pensée d'un auteur d'une langue-culture à une autre. Selon Volterrani, le traducteur est tenu notamment de « se libérer » des lieux communs ou de toute idée reçue et de « se concentrer sur le texte à traduire ». Ce qui compte, c'est que le traducteur s'engage dans la recherche de toutes les « *instances expressives* » présentes dans le texte à traduire et tente de restituer, autant que faire se peut, le « *même résultat expressif que l'on trouve dans l'original* ».

Il est intéressant de s'interroger sur le sens de l'expression « instances expressives » employée par Volterrani. Celles-ci sont « implicites » dans le texte à traduire car elles découlent « du contexte plus général ou de contextes éventuels ou de références spéciales ». Cette notion rappelle l'importance de la dimension non verbale de la traduction. Traduire « toutes les instances expressives » du texte implique de la part du traducteur une exploration, une appropriation, une

¹¹⁰ Notre traduction de l'original italien suivant : « Si deve liberare la mente dai soliti problemi e concentrarsi sul testo da tradurre. Leggerlo con particolare attenzione cercando di individuarne tutte le istanze espressive, anche quelle mediate, derivanti dal suo contesto più generale e da eventuali contesti o riferimenti speciali. Smontarlo e rimontarlo, per ottenere più esattamente possibile, nella mia lingua, lo stesso risultato di espressione che si trova nell'originale, con la stessa soddisfazione o insoddisfazione che ritengo (valuto) possa avere provato l'autore. Faccio attenzione a non aggiungere e a non togliere, e soprattutto a non chiarire e a non scegliere al posto suo, quando lui non ha scelto ».

recherche approfondie du sens textuel, ce qui suppose une activation de son bagage cognitif. Ceci requiert donc la mise en œuvre d'une « déverbalisation » de la forme, telle que les tenants de la Théorie Interprétative la conçoivent. Ce moment de saisie de toutes les « instances expressives », que l'on pourrait appeler le « vouloir dire » et le « vouloir émouvoir » pour employer la terminologie interprétative, Volterrani le considère comme préalable à l'opération par laquelle on restitue, dans la langue de traduction, le « même résultat expressif que l'on trouve dans l'original ».

On peut établir ici une corrélation entre cette notion et l'idée selon laquelle la traduction est une recherche de l'« effet analogue à celui engendré par l'original » dont a fait état Israël (2001 : 15). Il s'agit selon Volterrani de « démonter » le texte, expression s'apparentant fort à ce que la Théorie interprétative nomme la « déverbalisation », puis de le « remonter », c'est-à-dire le recomposer à partir d'un sens déverbalisé, à savoir d'un vouloir dire, dans une autre langue-culture, ce qui rappelle la notion de « reformulation ».

Or, « obtenir le même résultat expressif » est un des soucis majeurs du traducteur qui doit sans cesse examiner les acceptions, peser les synonymes, pour sauvegarder le lien entre l'idée, le mot et l'effet produit. La phase d'expression donne lieu à de multiples hésitations, à des tentatives, à de nombreux retours en arrière et à des recommencements. À l'instar de l'écrivain qui élabore sans cesse son texte, le traducteur de l'essai « démonte et remonte » son discours, dit Volterrani. C'est à ce moment-là, précise-t-il, que le traducteur éprouve le plus de « satisfaction », lorsque ses mots reproduisent le plus fidèlement possible l'idée qui ressort de sa lecture et se rapproche le plus de l'effet escompté par l'auteur, ou d'« insatisfaction » lorsque, au contraire, l'expression linguistique semble ne pas pouvoir véhiculer le sens avec exactitude, avec clarté, dans toute sa plénitude et toute son efficacité. Le traducteur accomplit une tâche délicate, discrète et ne peut le faire sans revivre ce qu'a dû éprouver l'auteur, sans s'identifier à lui et à l'état d'âme qui a fait jaillir l'écriture¹¹¹. Il doit

¹¹¹ Cela fait penser aux mots employés par Valéry (1956 : 214-215) pour décrire sa traduction des *Bucoliques* de Virgile. Voir *supra* troisième partie §3.2.

en outre viser la *concordance* entre le dire de l'auteur et son propre dire. La forme verbale qu'il choisira pourra exprimer plus ou moins bien les idées et les sentiments de l'auteur. C'est alors que les locuteurs – auteur, traducteur, lecteur - reconnaissent que le texte est « beau », qu'il instaure un équilibre plus ou moins heureux entre un sens qui reste le même, dans sa partie non verbale, alors que les formes, elles, doivent forcément changer.

Ainsi, les propos de Volterrani font état d'une attitude de questionnement qui caractérise l'activité du traducteur de l'essai, comme de tout traducteur. De manière générale, au centre de l'activité traduisante il y a toujours un sujet, un traducteur/interprète, qui se trouve confronté à un texte. Son approche est pragmatique en ce sens qu'elle n'est ni trop théorique ni trop éloignée du texte et des situations qui caractérisent sa lecture. Le texte à traduire, pour être compris et évalué, doit être placé dans son contexte d'utilisation. L'analyse et la reconstitution des instances expressives du texte à traduire peuvent varier, mais elles doivent prendre en compte les intentions de l'auteur et engendrer, dans une autre langue-culture, des sens et des émotions comparables à ce qu'a suscité le discours original. Le propos de Volterrani est explicite sur ce point: pour lui, dégager toutes les « instances expressives » revient à dire qu'il faut comprendre un texte au-delà de sa forme linguistique, saisir les sens et les intentions, même les moins manifestes, qui ont animé l'auteur puis les réexprimer sans rien enlever ni ajouter.

Volterrani dit en effet privilégier en général un type de traduction respectueuse et raisonnée. Au cours de l'interview citée ci-dessus il précise: « Je fais attention à ne pas ajouter ou enlever et surtout à ne pas clarifier et à ne pas choisir à sa place [celle de l'auteur], là où il n'a pas choisi ».

Ainsi, le témoignage de Volterrani fait état d'une orientation théorique qui recoupe sur des points fondamentaux l'approche prônée par la Théorie Interprétative. Mais cela reste encore au niveau de déclarations et d'intentions qui doivent être mises en pratique afin que l'on puisse les démentir ou les confirmer. Il y a donc tout lieu de passer à présent à un examen ponctuel des traductions retenues afin de constater comment concrètement l'essai poétique est traduit.

5. ANALYSE DES TRADUCTIONS

Entamons notre analyse des traductions en commençant par l'examen du discours où s'exprime de manière prépondérante la réflexion historique et politique. Nous présenterons, pour chaque exemple envisagé, le texte original en français et le texte d'arrivée italien. Nos lecteurs ne connaissant sans doute pas la langue italienne, une traduction littérale en français de ce deuxième texte figure en note de bas de page.

5.1 Traduire le discours historique et politique : la traduction littérale de Volterrani

Le récit des faits historiques que développe l'auteur dans *Le Monde « ex »* comporte des formes impersonnelles (pronom « il » et verbes) et des formes indéfinies (introduites par le pronom « on »)¹¹² que le traducteur transpose de façon tout à fait littérale :

Original	Traduction
Il est légitime de se demander... ;	E' legittimo domandarsi...
Il est habituel de faire des bilans.... ;	E' normale fare dei bilanci....
On parlera probablement demain d'une ex-Europe.... ;	Probabilmente, domani si parlerà di una ex-Europa...
On ne naît pas ex, on le devient.	Non si nasce « ex », lo si diventa.
(Monde « ex » : 9)	(Mondo « ex »: 7-8) ¹¹³

¹¹² Nous avons déjà analysé ces formes, voir *supra* deuxième partie § 4.3.

D'autres éléments formels, notamment les *néologismes* et les *paronomases* présents dans ce texte, sont traduits littéralement :

Original	Traduction
<p><i>ex-urssifier</i> ; <i>démocrature</i> ; entre trahison et outrage ; entre asile et exil ; héritiers sans héritage. (Mondo « ex » : 10-13, en italique dans le texte)</p>	<p><i>ex-urssificare</i>; <i>democratura</i>; tra <i>tradimento e oltraggio</i>; tra <i>asilo ed esilio</i>; eredi senza eredità (Mondo « ex » : 7-12, en italique dans le texte)¹¹⁴</p>

Dans tous ces cas, le traducteur opte donc pour une traduction littérale¹¹⁵ : il remplace un signifiant de la langue de départ par un signifiant de la langue d'arrivée, ayant la signification la plus proche. Les éléments d'information présents dans l'original sont transposés par des formes correspondantes dans l'autre langue. La traduction fonctionne, elle fait passer l'information du texte original de manière assez aisée, l'italien et le français étant si proches qu'il est souvent possible de garder intacte la structure des phrases, de s'accommoder d'un calque.

Observons à présent la traduction de ce passage où à la fin d'une séquence descriptive, l'auteur ajoute un commentaire:

¹¹³ Il est légitime de se demander...; Il est normal de faire des bilans...; Probablement, demain on parlera d'une ex-Europe... ; On ne naît pas « ex », on le devient.

¹¹⁴ Littéralement : *ex-urssifier* ; *démocrature* ; entre trahison et outrage ; entre asile et exil ; héritiers sans héritage. Les mêmes traductions reviennent également dans *La Méditerranée et l'Europe* : « Héritiers sans héritage » (Méditerranée : 13) est traduit par « Eredi senza eredità » (Mediterraneo : 10), la « politique apolitique » (Méd. : 106) des gouvernements européens est exprimée par la forme correspondante italienne « politica apolitica » (Med. : 108), *démocrature/democratura* (Méd. : 108, Mediterraneo : 110).

¹¹⁵ Pour la notion de traduction littérale, voir *supra*, troisième partie § 1.2, la note sur Roux-Faucard.

Original	Traduction
Je tente d'en témoigner par une sorte de confession. (Monde « ex » : 12, c'est nous qui soulignons en gras)	Io tento di testimoniare una specie di confessione. (Mondo « ex » : 9) ¹¹⁶

Cette traduction est, elle aussi, très proche du texte original, au point que le texte semble calqué du français, à une seule exception près : la préposition « par » est supprimée dans le texte traduit. Ce calque et cette suppression de la préposition donnent lieu à une phrase inhabituelle en italien, celle-ci rendant transitif un verbe – témoigner - qui normalement ne l'est pas. Il y a de quoi s'interroger sur l'efficacité d'une telle démarche qui semble ignorer le génie de la langue italienne. On aurait pu dire dans un italien plus courant : « Tento di darne conto **attraverso** una specie di confessione », littéralement « Je tente d'en rendre compte **à travers** une espèce de confession ».

Prenons à présent la traduction de cette autre phrase :

Original	Traduction
Nous sommes confrontés, dans chacun de ces cas à une réalité déjà achevée mais qui ne cesse pourtant de traîner.... (Monde « ex » : 14, c'est nous qui soulignons en gras)	In ognuno di questi casi, siamo messi a confronto con una realtà già scaduta ma che non cessa tuttavia di trascinare... (Mondo « ex » : 11, c'est nous qui soulignons en gras) ¹¹⁷

Les mots en caractères gras coïncident de manière trop rigoureuse avec ceux du texte français. Le procédé de la traduction littérale a amené le traducteur à commettre une erreur en

¹¹⁶ Je tente d'en témoigner une espèce de confession.

¹¹⁷ Dans chacun de ces cas, nous sommes confrontés à une réalité déjà **périmée mais qui ne cesse toutefois de traîner...**

traduisant « traîner » par « trascinare », qui en italien exige un complément d'objet. Par contre, là où cette méthode se serait avérée plus efficace, il s'en est détourné et a traduit le participe « achevée » par « périmée » dont le sens est différent. La réalité dont il est question dans le texte traduit est donc « périmée » mais « elle ne cesse toutefois de traîner ». Là encore un passage automatique semble se produire entre « ne cesse de », très courant en français, et l'expression correspondante mais beaucoup moins courante en italien « non cessa di », forme un peu archaïque et recherchée qui sonne aussi, aux oreilles d'un italoophone, peu euphonique. Ne valait-il pas mieux éviter cette forme maladroite et écrire que la réalité est « achevée sans l'être vraiment » ? En effet, la traduction littérale ne s'avère appropriée qu'après un passage préalable par le sens. Dans ce cas seulement la traduction par correspondances est justifiée, elle devient alors un choix assumé et ne résulte pas d'une activité machinale et automatique comme cela semble être le cas dans les phrases citées ci-dessus.

Un autre exemple de traduction littérale automatique est fourni par cet autre passage :

Original	Traduction
<p>Dans son discours [celui de l'écrivain Andrić], prononcé à l'occasion de l'attribution du prix Nobel, le lauréat (timide comme de coutume et peu enclin aux cérémonies) [entre parenthèses et souligné en crayon par l'auteur] indiquait comme modèle narratif suprême celui qui « s'applique à l'instar de la légendaire et diserte Schéhérazade à faire patienter le bourreau, à suspendre l'inévitable arrêt de mort et à</p>	<p>Nel suo discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del Nobel, il premiato (<i>confuso per timidezza o per scarsa pratica di cerimonie</i>) indicava come modello narrativo supremo colui che, « alla maniera della leggendaria e feconda Shahrazàd, si applica a far pazientare il carnefice, a sospendere l'inevitabile arresto della morte e a prolungare l'illusione della vita e della durata ». E concludeva: « Bisogna lasciare che gli scrittori</p>

prolonger l'illusion de la vie et de la durée ». raccontino »“.	
Et de conclure : « Il faut laisser l'écrivain raconter ». (Monde « ex » : 159-160, c'est nous qui soulignons en gras)	(Mondo « ex » : 120, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras) ¹¹⁸ .

Nous avons mis en évidence, en les imprimant en caractères gras, les écarts entre original et traduction. Dans la plupart des cas, les changements sont justifiés mais, dans la traduction de cette citation d'Andrić, le traducteur commet une erreur : l'« arrêt de mort » est en vérité une « condamnation à mort » que l'écrivain tente d'éloigner par son récit, non pas un « arresto », littéralement un stop. La traduction s'est faite dans ce cas machinalement sans passer préalablement par une prise de conscience du sens des mots et par une reformulation adéquate, faite selon le principe de la dissociation des idiomes et de l'équivalence du sens.

5.1.1 L'adaptation ponctuelle de Volterrani

Il existe également dans ces textes des *formes figées* de la langue française, c'est-à-dire des expressions évoluant très lentement dans le temps, qui mettent le traducteur face au problème de l'adaptation¹¹⁹. Soit, par exemple, le titre de ce chapitre de *Le monde « ex »* et sa traduction :

¹¹⁸ Dans son discours prononcé en occasion de l'attribution du Nobel, le lauréat (*confus par timidité ou par le peu de pratique dans les cérémonies*) indiquait comme modèle narratif suprême celui qui, « à la manière de la légendaire et féconde Schéhérazade s'applique à faire patienter le bourreau, à suspendre l'inévitable **stop de la mort** et à prolonger l'illusion de la vie et de la durée ». **Et il concluait** : « il faut laisser que **les écrivains** racontent ».

¹¹⁹ Pour la notion d'adaptation, voir *supra*, troisième partie § 3.3.1.

Original	Traduction
Sous les décombres. Une langue de bois (Mondo « ex » : 61, c'est nous qui soulignons)	SOTTO LE MACERIE (Mondo « ex » : 45, en majuscules dans le texte) ¹²⁰

L'expression « langue de bois » semble avoir posé un tel problème au traducteur qu'il a préféré ne pas la traduire et l'a remplacée par la note suivante :

Note du traducteur
Dans l'original, écrit en français, on trouve l'expression langue de bois [en français dans le texte, puis traduit littéralement], intraduisible en italien et dans beaucoup d'autres langues. Ce terme est plus générique que les néologismes « politichese » ou « burocratese » et indique un langage usé, dénaturé par un usage banal et surtout artificiel (N.d.T.). (Mondo « ex » : 45) ¹²¹

Le traducteur affirme que l'expression en question est intraduisible alors que pour nous, aucun objet conceptuel ne l'est car, comme le rappelle Seleskovitch (1975 : 9-10),

là où les langues ne correspondent pas, on trouve encore des notions aux contours conceptuels identiques, exprimés cette fois par des moyens linguistiques différents dans chacune des deux langues.

¹²⁰ Traduction littérale du titre italien qui omet donc de traduire „langue de bois“: SOUS LES DÉCOMBRES.

¹²¹ Original italien: “ Nell'originale, scritto in francese, si trova l'espressione *langue de bois* (lingua di legno), intraducibile in italiano e in molte altre lingue. Questo termine è più generico di neologismi come „politichese“ o „burocratese“ e indica un linguaggio logoro, snaturato dal suo uso banale e soprattutto ufficiale. (N.d.T.)“

Toutefois, il semble par la suite que l'intraduisibilité de l'expression précitée, qui apparaît quatre fois dans la traduction (cf. Mondo « ex » : 45 en note, puis 46, 47, 51), ne soit que théorique. Le traducteur opte en effet d'abord pour une traduction hybride, mi-adaptation mi-emprunt, comme dans le passage suivant :

Original	Traduction
Sûre d'elle-même, la langue de bois semble rassurante. (Mondo « ex » : 63, c'est nous qui soulignons)	Sicuro di sé, questo gergo (<i>langue de bois</i>) sembra rassicurante. (Mondo « ex » : 46, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras) ¹²²

« Gergo », littéralement « jargon », traduit donc « langue de bois », mais l'expression française est reprise telle quelle entre parenthèses. Il se sert ensuite d'un emprunt dont le sens est bien explicité par le contexte verbal :

Original	Traduction
Il est pourtant difficile de déterminer à quel moment ou en quelle circonstance une langue commence à se dégrader de la sorte, à devenir une langue « ex », ou de bois . (Mondo « ex » : 63, c'est nous qui soulignons)	Eppure è difficile determinare in che momento o in quale circostanza una lingua comincia a degradarsi in tal modo, a diventare « <i>langue de bois</i> » : una lingua « ex » . (Mondo « ex » : 47, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons) ¹²³

¹²² Littéralement: Sûr de lui, **ce jargon (langue de bois)**, semble rassurant.

¹²³ Il est pourtant difficile de déterminer à quel moment ou dans quelle circonstance une langue commence à se dégrader de la sorte, à devenir « langue de bois » : **une langue « ex »**.

Puis d'une périphrase :

Original	Traduction
On peut se demander si un tel penchant a freiné ou favorisé la « banalisation » que suppose une langue de bois . (Mondo « ex » : 65, c'est nous qui soulignons)	Ci si può domandare se una tale predisposizione abbia frenato o favorito la « banalizzazione » che è presupposto di un linguaggio del genere . (Mondo « ex »: 48, c'est nous qui soulignons en gras) ¹²⁴

On constate également, une alternance de correspondances et d'équivalences. « Un tel penchant » est traduit par « une telle prédisposition », plus adéquate au génie de la langue italienne. La relative dont le pronom est un complément d'objet direct « que suppose » devient en italien une relative dont le pronom est sujet : « qui est le présupposé ».

Observons aussi trois autres manières de traduire « langue de bois » :

Original	Traduction
Le marxisme dit <i>activiste</i> , le plus accessible, le plus facilement maniable et manipulable, a fourni un support très commode à la langue de bois . (Mondo « ex » : 66, souligné dans le texte en italique, c'est nous qui soulignons en gras)	Il marxismo cosiddetto attivista, il più accessibile, il più facilmente maneggiabile e manipolabile, ha fornito un supporto comodissimo ai gerghi « marxistici ». (Mondo « ex » : 49, c'est nous qui soulignons en gras) ¹²⁵

¹²⁴ On peut se demander si une telle prédisposition a freiné ou favorisé la « banalisation » qui est le présupposé d'un langage de cette sorte.

¹²⁵ Le marxisme dit activiste, le plus accessible, le plus facilement maniable et manipulable, a fourni un support très commode **aux jargons « marxiens**».

Ici un terme synonymique (jargon) et un adjectif (marxien, mis entre guillemets) peuvent suffire. Dans l'exemple ci-après, le traducteur recourt à l'explicitation en adoptant l'expression « langue dénaturée » :

Original	Traduction
Karl Marx n'est pas le père, lui non plus, de la langue de bois . (Mondo « ex » : 67, c'est nous qui soulignons en gras)	Karl Marx non è dunque, nemmeno lui, il padre di questa lingua snaturata . (Mondo « ex » : 49, c'est nous qui soulignons en gras) ¹²⁶

Enfin, là où l'auteur propose le néologisme italien, « politichese », qui qualifie le langage des politiciens, le traducteur en ajoute un autre, « burocratese », qui évoque le langage des hommes politiques mais également celui de la bureaucratie :

Original	Traduction
Il y a eu de pareils sobriquets dans tous les idiomes : il politichese en italien, etc. (Mondo « ex » : 68, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)	In tutti gli idiomi ci sono state definizioni caricaturali dello stesso genere: il politichese o il burocratese in italiano. (Mondo « ex » : 50, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras) ¹²⁷

L'expression figée considérée est loin d'être intraduisible. Certes, la démarche littéralisante est infructueuse dans ce cas et c'est probablement en ce sens que Volterrani parle d'intraduisibilité.

¹²⁶ Karl Marx n'est donc pas, lui non plus, le père de cette **langue perversie**.

¹²⁷ Dans tous les idiomes il y a eu **des définitions caricaturales** du même genre: le **politichese** ou le **burocratese** en italien.

Il s'avère utile en effet de recourir à des manipulations de la langue d'arrivée capables d'exprimer le même sens du texte original : la traduction explicitation et la traduction adaptation ou la traduction recreation s'inspirent toutes du principe de l'équivalence. Ce qui importe, c'est que le texte traduit rende compte du texte de départ, dans son essence, et de l'effet qu'il produit. Cela demande donc un mélange judicieux de traduction par correspondances et de traduction par équivalences.

Poursuivons notre examen des traductions et voyons comment s'exprime la voix de l'historien et du commentateur politique dans la traduction du second essai de Matvejevitch, *La Méditerranée et l'Europe* traduit par Giuditta Vulpius.

5.1.2 L'adaptation libre de Vulpius

Dans son ouvrage *La Méditerranée et l'Europe*, notamment dans la deuxième partie, intitulée *l'Europe et l'« Autre Europe »*, l'auteur retrace, tout comme dans *Le monde « ex »*, des faits historiques et politiques. Cet espace hétérogène appelé tour à tour Europe de l'Est, Europe Centrale, Europe Orientale, Europe Continentale, Mitteleuropa apparaît dans le récit de l'essayiste à la fois comme une réalité et comme un mythe, un lieu réel et une catégorie de l'esprit.

Pour rendre ce discours en italien, la traductrice adopte une stratégie différente de celle essentiellement littéralisante que nous avons constatée chez Volterrani (voir *supra* troisième partie § 4.4.1 et 4.4.2). Il s'agit d'une sorte de libre adaptation qui distend parfois considérablement la distance entre l'original et son double. Voici en particulier quelques exemples illustrant ce constat :

Original	Traduction
Nous vivons encore des <i>transitions</i> plus que de véritables <i>transformations</i> . Ces	Viviamo ancora delle <i>transizioni</i> , più che vere e proprie <i>trasformazioni</i> . Sono due cose diverse.

<p>deux choses ne sauraient s'identifier.</p> <p>Les régimes totalitaires sont abattus, et nous restons cependant envahis par tout ce qu'ils nous laissent. (Méd.: 91 en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>I regimi totalitari sono stati abbattuti, e noi restiamo tuttavia ossessionati dal totalitarismo. (Med.: 93, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹²⁸</p>
---	--

Ici les idées contenues dans le texte original sont reprises moins par des formes correspondantes que par des formes équivalentes. Mais le texte traduit s'éloigne quelque peu de son original. Les choses qui « ne sauraient s'identifier » deviennent tout simplement « différentes ». Par contre, lorsque la traductrice substitue le verbe « obséder » au verbe « envahir », elle introduit une nuance relevant d'un champ sémantique autre, « être obsédé » signifie en effet qu'une idée s'impose de façon répétitive et incoercible à l'esprit, qui ne peut l'éloigner mais qui en quelque sorte la génère alors qu'« être envahi » suppose une certaine passivité, voire une espèce d'impuissance de la part du sujet qui subit l'intervention d'un élément extérieur. Lorsqu'elle substitue le complément d'agent « par le totalitarisme » au complément d'agent « par tout ce qu'ils nous laissent », elle précise ce qui était indéterminé. La traductrice a tendance à compléter l'idée de l'auteur et à substituer ses propres idées à celles de l'original.

Dans cet autre exemple dans le texte traduit on explicite une idée qui est absente dans l'original :

¹²⁸ Nous vivons encore des transitions plus que de véritables transformations. **Ce sont deux choses différentes.** Les régimes totalitaires ont été abattus, **et nous restons pourtant obsédés par le totalitarisme.**

Original	Traduction
« Personne n'écrit au colonel », dit le titre d'un roman bien connu . Il se trouve toujours, hélas, quelqu'un qui est prêt à se charger de cette besogne [...] (Méd.: 95, c'est nous qui soulignons en gras)	« Nessuno scrive al colonnello » diceva il titolo di un celebre romanzo latino-americano . Qualcuno, ahimè, è sempre pronto a farsi carico di questa incombenza [...] (Med.: 97, c'est nous qui soulignons en gras) ¹²⁹

En remplaçant « bien connu » par « latino-américain », on peut penser que la traductrice introduit une information supplémentaire que lui fournit son bagage cognitif et qu'elle juge nécessaire à l'intelligibilité de son discours. Alors que l'auteur estime que ses lecteurs connaissent l'ouvrage auquel il fait allusion, la traductrice doute que son lectorat possède ce renseignement et le met sur la bonne voie.

Un exemple de suppression et d'explication est fourni par cet exemple :

Original	Traduction
La plupart des noms qui figuraient, hier encore, à la une des médias de l'Occident, se perdent dans le bruit et la fureur d'un « nouvel ordre mondial » ou des « temps de troubles », soudain resurgis . (Méd.: 105, c'est nous qui soulignons en gras)	La maggior parte dei nomi che fino a ieri apparivano sulle prime pagine dei giornali occidentali si sono persi nello scalpore del « nuovo ordine mondiale » o negli attuali « tempi dei torbidi » (<i>smutnoe vremja</i>). (Med. : 107, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³⁰

¹²⁹ « Personne n'écrit au colonel », **disait** le titre d'un célèbre roman **latino-américain**. Quelqu'un, hélas, est toujours prêt à se charger de cette besogne [...]

¹³⁰ La plupart des noms qui jusqu'hier figuraient sur la première page des journaux occidentaux se sont perdus dans le **tapage** du « nouvel ordre mondial » ou dans les actuels « temps **des** troubles » (« **smutnoe vremja** »).

« Scalpore », littéralement « tapage », ne rend pas compte de l'expression française « le bruit et la fureur » qui est d'ailleurs le titre du quatrième roman de William Faulkner, lequel l'a emprunté à Shakespeare (Macbeth, acte 5, scène 5). En italien, ces deux références disparaissent. Par contre la locution russe « smutnoe vremja » est ajoutée. Elle renvoie à une période tourmentée de l'histoire russe, notamment les quinze années de terreur vécues à la fin du XVI^e siècle, avant la prise du pouvoir par la dynastie des Romanov, mais elle perd un peu de sa valeur du fait que les mots « soudains resurgis » sont omis.

D'autres exemples d'ajout sont observables dans les extraits suivants:

Original	Traduction
L'idée bolchevique et stalinienne, qui a créé le goulag et Kolyma, fait place à une idéologie qui a déclenché deux guerres mondiales et rendu possible Auschwitz. (Méd. : 107)	L'idea bolscevica e stalinista, che ha creato il gulag e Kolyma, lascia il posto a una ideologia che ha scatenato due guerre mondiali e reso possibile Dachau e Auschiwitz. (Med.: 108, 109, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³¹
[...]	[...]
Qui écoute encore un Soljénitsyne dans une Galilée qui n'a plus besoin de prophètes ? (Méd. : 109)	Chi presta ancora ascolto a Solženycin in una Galilea che non ha più bisogno di profeti e si accontenta del deserto? (Med.: 111, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³²
[...]	[...]
on ne peut faire revivre la Russie avec ce	non si può far rivivere la Russia con quello di

¹³¹ L'idée bolchevique et stalinienne, qui a créé le goulag et Kolyma, laisse la place à une idéologie qui a déclenché deux guerres mondiales et rendu possible **Dachau** et Auschwitz.

¹³² Qui écoute encore Soljénitsyne dans une Galilée qui n'a plus besoin de prophètes **et qui se contente du désert ?**

dont la vieille Russie est morte, répétais-je au cours de mes voyages en URSS avant sa désagrégation (Méd. : 120, c'est nous qui soulignons en gras).	cui la vecchia Russia è morta, ripetevo nel corso dei miei viaggi in URSS durante gli anni Settanta . (Med.: 122, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³³ .
--	--

Le texte traduit mentionne « Dachau », et précise que c'est dans le « désert » que nous nous « contentons » de vivre à présent et que c'était au « cours des années Soixante-dix » que l'auteur a visité l'Union Soviétique. Ces ajouts ne sont pas justifiés et l'on incline à croire qu'ils ont été suggérés par l'auteur même. Mais, si cette hypothèse n'est pas confirmée, ces variations doivent être imputées au traducteur qui dans ce cas éloigne quelque peu sa traduction du texte original. Or, le traducteur doit contrôler, autant que faire se peut, son *intentio lectoris* et rendre seulement l'*intentio auctoris* et l'*intentio operis*, comme l'a fait remarquer pertinemment Israël (voir *supra* troisième partie § 3.3.1), car il est appelé à rendre un sens antérieur, préexistant.

Dans l'exemple ci-dessous nous sommes face à un excès d'explication, une idée tout entière y est commentée:

Original	Traduction
Notre époque a fait valoir, plus explicitement que celles qui l'ont précédée, le droit à une particularité individuelle , nationale, linguistique, sexuelle ou autre — droit à la différence . Cet acquis devrait , dit-on à juste titre, figurer dans une nouvelle Déclaration	La nostra epoca ha fatto valere, più esplicitamente di quelle che l'hanno preceduta, il diritto alla differenza , cioè alle particolarità individuali, nazionali, linguistiche, sessuali e di altro tipo. Tutto questo troverà probabilmente posto in una nuova

¹³³ ...on ne peut pas faire revivre la Russie avec ce dont la vieille Russie est morte, répétais-je au cours de mes voyages en URSS **pendant les années Soixante-dix**.

<p>des droits de l'homme et du citoyen qui attend d'être reprise et complétée. Il ne faut pas confondre pour autant particularités et valeurs. (Méd.: 106, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>“Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino” che si dovrà pur scrivere. I valori non si identificano con la differenza in quanto tale – sono determinati dai rapporti tra le differenze. (Med. : 99, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹³⁴</p>
---	---

Comme on le voit, les deux phrases en italien sont complètement reformulées. Dans l'original, le verbe « figurer » est précédé du verbe « devoir » au conditionnel et suivi de l'expression « dit-on » qui révèle le doute de l'auteur quant à l'insertion du droit à la différence dans la Déclaration des droits de l'homme. Le verbe « devoir » disparaît dans la traduction où ne subsiste que le verbe « figurer » au futur simple accompagné cette fois de la locution « sans doute » qui n'exprime aucune certitude quant au destin du « droit à la différence ». Le raisonnement est moins dense en italien, surtout dans la dernière phrase qui développe et précise l'idée de l'auteur. Les « différences » dont il est question ne sont pas des valeurs, ce sont les « rapports entre les différences » qui le sont. Voilà une phrase qui n'est pas présente dans l'original.

L'œuvre originale contient également des formes figées reprises du latin et des formes idiomatiques:

Original	Traduction
[...] une partie de Dubrovnik extra muros ...	[...] una parte di Dubrovnik <i>extra moenia</i> ...

¹³⁴ Notre époque a fait valoir, plus explicitement que celles qui l'ont précédée, **le droit à la différence, c'est-à-dire aux particularités individuelles, nationales, linguistiques, sexuelles ou d'autre type. Tout cela figurera sans doute dans une nouvelle “Déclaration des droits de l'homme et du citoyen” que l'on devra bien écrire. Les valeurs ne s'identifient pas avec la différence en tant que telle – elles sont déterminées par les rapports entre les différences.**

(Méd. : 127, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)	(Med. : 128, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)
--	--

D'autres fois, la traductrice opte pour une périphrase qui dit en vérité autre chose :

Original	Traduction
Certains esprits, mieux au fait de cette question, tirèrent vite leur épingle du jeu. (Méd. : 116, c'est nous qui soulignons en gras)	E' per questo che alcune personalità, meglio informate su questa problematica, ne hanno subito preso le distanze. (Med. : 117, 118, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³⁵

L'expression « tirer son épingle du jeu » signifie en fait « se dégager adroitement d'une situation délicate »¹³⁶ et non simplement prendre ses distances. De même, l'image typiquement française des « maîtres de l'école buissonnière » (Méd. : 98) n'est pas complètement rendue par la cette traduction :

Original	Traduction
...l'échelle de valeurs s'abaisse ou s'adapte à des critères partiels ou circonstanciels, à une « mauvaise foi », comme l'aurait dit l'un des maîtres de l'école buissonnière que je	... la scala di valori s'abbassa, adattandosi a criteri parziali o occasionali, a una «cattiva fede », come avrebbe detto uno dei «cari cattivi maestri» che frequentavo in gioventù: Jean-Paul

¹³⁵ C'est pour cette raison que certaines personnalités, mieux renseignées sur la problématique, **ont tout de suite pris leurs distances.**

¹³⁶ Cf. le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, à la voix «épingle», disponible en ligne à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/épingle>, page consultée le 27 août 2013.

fréquentais lors de ma jeunesse, nommé Jean-Paul Sartre. (Méd. : 98, c'est nous qui soulignons en gras)	Sartre. (Med. : 100, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³⁷
---	--

La séquence « les chers mauvais maîtres » conserve le substantif de l'original et s'en rapproche donc sur le plan formel mais ne rend pas compte de cette « école de la nature que certains écoliers préfèrent à l'école officielle obligatoire »¹³⁸ et ne transmet pas le véritable sens du côté transgressif de cet apprentissage.

Il arrive également que la traduction soit aussi moins « parlante » que l'original, qu'elle omette des informations, comme dans l'exemple suivant où la référence à l'ouvrage de Matvejevitch est perdue :

Original	Traduction
Dans l'un de mes <i>Entretiens avec Miroslav Krleža</i> , j'ai demandé à cet écrivain croate [...] (Méd.: 118, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)	In una delle mie conversazioni con Miroslav Krleža , ho chiesto allo scrittore croato [...]. (Med. : 119, c'est nous qui soulignons en gras) ¹³⁹

En effet, dans l'original les caractères en italique indiquent qu'*Entretiens avec Miroslav Krleža* est le titre d'un ouvrage de Matvejevitch, cette information n'apparaît pas dans la traduction où l'expression est reproduite en caractères normaux.

¹³⁷ „...l'échelle de valeurs s'abaisse en s'adaptant à des critères partiels ou occasionnels, à une « mauvaise foi », comme l'aurait dit l'un des « **chers mauvais maîtres** » que je fréquentais dans ma jeunesse : Jean-Paul Sartre“. C'est nous qui traduisons littéralement de l'italien.

¹³⁸ Cf. le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, s.v. “buissonnière”, disponible en ligne à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/buissonniere>, page consultée le 27 août 2013.

¹³⁹ Dans l'un de mes **entretiens avec Miroslav Krleža**, j'ai demandé à cet écrivain croate [...].

Nous découvrons d'autres lacunes dans ces passages:

Original	Traduction
<p>Plusieurs expositions, consacrées à la «modernité viennoise», eurent lieu dans des capitales occidentales, accompagnées de catalogues luxueux, de numéros de revues spéciaux, de débats passionnés. (Méd. : 115, c'est nous qui soulignons)</p> <p>[...]</p> <p>E. S., personnage qui apparaît dans plusieurs œuvres de cet auteur et semble incarner son père, fut une victime de l'holocauste. (Méd. : 117, c'est nous qui soulignons)</p>	<p>Nelle capitali occidentali furono allestite diverse esposizioni consacrate alla «modernità viennese», accompagnate da lussuosi cataloghi o da numeri speciali di riviste. (Med. : 117)¹⁴⁰</p> <p>[...]</p> <p>E.S., personaggio che compare i diverse opere di questo autore, fu una vittima dell'olocausto. (Med. : 119)¹⁴¹</p>

Il arrive également que des phrases entières soient supprimées :

Original	Traduction littérale du texte italien
<p>Quoi qu'elle devienne, elle [la Russie] devra compter avec tout ce que lui laisse l'ex-Union soviétique, et tout ce dont elle</p>	<p>Quale che debba essere, dovrà comunque tener conto sia di quel che rimane dopo l'Unione Sovietica sia di ciò che in essa ha forse</p>

¹⁴⁰ Dans les capitales occidentales, furent organisées plusieurs expositions consacrées à la «modernité viennoise» accompagnées de catalogues luxueux ou de numéros spéciaux de revues.

¹⁴¹ E. S., personnage qui apparaît dans différentes ouvrages de cet auteur, fut une victime de l'Holocauste.

<p>l'a privée, peut-être à jamais. La Russie ne pourra penser sa propre histoire si elle néglige ou sous-estime ces questions (Méd. : 101, c'est nous qui soulignons) ;</p> <p>[...]</p> <p>« Leur courage [celui des dissidents] sous le communisme rappelle trop la lâcheté des autres. Ils continuent de déplaire. » J'ai entendu plus d'une fois de telles réponses. (Méd. : 106, c'est nous qui soulignons)</p>	<p>irrimediabilmente perduto [manque toute une phrase]. (Med. : 103)¹⁴²</p> <p>[...]</p> <p>« Il coraggio di cui hanno dato prova negli anni del comunismo ricorda ad altri la loro debolezza. Continuano a essere sgraditi ». [manque toute une phrase] (Med. : 108)¹⁴³</p>
--	--

Les suppressions, ajouts, interpolations déterminent quelques glissements de sens et distendent le lien idéal que toute traduction doit établir entre original et son double traduit. Dans ces cas, la traduction devient de plus en plus un acte de parole autonome qui s'inspire du sens original et qui dit, par des formes équivalentes, *plus ou moins* la même chose.

5.2 Traduire le discours géographique

Nous avons analysé jusqu'ici la traduction du discours politique et historique développé par l'essayiste et constaté que l'approche traductive de Volterrani est plutôt littéralisante alors que celle de Vulpius constitue une sorte de libre adaptation qui distend parfois le lien entre original et texte

¹⁴² Quoi qu'elle doive être, elle [la Russie] devra tenir compte aussi bien de ce que demeure après l'Union Soviétique que de ce qu'elle a peut-être irrémédiablement perdu. ,,

¹⁴³ «Le courage dont ils ont fait preuve dans les années du communisme rappelle aux autres leur propre faiblesse. Ils continuent de déplaire».

traduit. Il convient maintenant d'examiner un autre aspect des essais poétiques retenus : la présence des lieux géographiques. Ces lieux sont réels mais ils sont souvent appréhendés de manière à réveiller l'imaginaire du lecteur.

5.2.1 L'approche respectueuse de Volterrani

Parfois dans la traduction de Volterrani les références aux lieux géographiques se doublent de leurs appellations italiennes. Ainsi, par exemple, l'île de Goli Otok, littéralement « île Chauve », qui se trouve près de la Croatie, est suivie de son nom italien, Isola Calva, alors que dans l'original seul le terme croate est présent :

Original	Traduction
[...] Goli Otok dans l'Adriatique (Mondo « ex » : 22)	[...] <i>Goli Otok</i> (Isola Calva) nell'Adriatico. (Mondo « ex » : 16, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras) ¹⁴⁴

Les toponymes de la côte istrienne et dalmate étant souvent indiqués en croate et en italien, il a donc fallu les indiquer dans ces deux langues dans la traduction afin qu'ils soient identifiables par le lecteur italien. Pour celui-ci, l'Isola Calva, par exemple, a une connotation particulière car elle est tristement connue pour avoir été le « goulag » où étaient exilés, sous Tito, de nombreux dissidents parmi lesquels figuraient des Italiens philo-soviétiques qui avaient choisi de vivre dans

¹⁴⁴ [...] Goli Otok (**Île Chauve**) dans l'Adriatique.

une Yougoslavie communiste devenue toutefois antistalinienne et antisoviétique après 1948. C'est ainsi que le traducteur recrée des mondes proches de l'univers culturel du nouveau lecteur¹⁴⁵.

Au contraire, dans l'exemple qui va suivre la traduction est moins éloquente, une référence est perdue:

Original	Traduction
[...] le massacre sur la Place de la Paix céleste. (Monde « ex » : 22)	[...] il massacro della piazza della Pace Celeste a Pechino . (Mondo « ex » : 16, c'est nous qui soulignons en gras) ¹⁴⁶

En Italie et en France la Place de la Paix céleste est plus connue sous le nom de Place Tiananmen, mot translittéré du mandarin, qui rappelle les événements tragiques de 1989. Le traducteur a pris le parti de traduire littéralement le nom de la place mais, ce faisant, il sait qu'il réduit la portée de ce qu'elle évoque et tente d'y remédier par un ajout précisant qu'elle se situe « à Pékin ». Lederer (2006, [1994 : 217]) parle dans ce cas de traduction linguistique, à savoir de ce type de traduction qui « cherche à établir des correspondances d'une langue à l'autre », et fait la remarque suivante:

[c]ertains compléments cognitifs interviennent spontanément dès que le transfert ponctuel de significations s'avère insatisfaisant par rapport à la langue d'arrivée.

¹⁴⁵ On peut à ce propos reprendre les considérations de Roux-Faucard sur la réception du texte narratif traduit et les étendre à notre sujet. Cet auteur parle (2008: 260) d'un axe sur lequel se placent l'*effet de proximité* et l'*effet de distance* : l'*effet de proximité* est le « sentiment, ressenti par le lecteur au cours de sa lecture, que le monde proposé par le texte est bien connu de lui, qu'il le connaissait déjà » (idem : 262), alors que l'*effet de distance* produit une impression opposée, le lecteur modèle perçoit que « le monde proposé par le texte n'est pas son monde, que ce monde se refuse et le refuse » (idem : 260). La traduction de l'essai se situe elle aussi sur cet axe idéal entre proximité et distance, encore qu'ici ce soit la proximité qui est privilégiée.

¹⁴⁶ [...] le massacre de la place de la Paix Céleste **à Pékin**.

Ce que Lederer entend par « complément cognitif », c'est la partie non manifeste du travail interprétatif que le traducteur accomplit sur le texte, ce sont notamment les

éléments pertinents, notionnels et émotionnels, du bagage cognitif et du contexte cognitif qui s'associent aux significations linguistiques des discours et des textes pour constituer des sens. (Lederer, idem : 212).

L'ajout de la dernière phrase dans l'exemple précédent résulte du travail psychique que le traducteur accomplit pour interpréter la chaîne verbale, de sa tentative pour adapter son dire à celui de l'auteur et aux contraintes de la langue d'arrivée.

Considérons à présent cet autre extrait, bien plus long, qui apparaît, avec quelques différences, aussi bien dans de *Le monde « ex »* que dans *La Méditerranée et l'Europe*. Examinons-le d'abord dans *Le monde « ex »* et observons la traduction qu'en fait Volterrani :

Original	Traduction
<p>En compagnie de mon ami de Thessalonique, amateur de cartes maritimes et ex-timonier de l'<i>Hydra</i>, je fis voile de Trieste (<i>Trst</i>) vers le sud, longeant d'abord les rivages de l'Istrie, sur lesquels se rencontrèrent les populations romanes et slaves – slovène, croate, italienne et autres – et où chacun nomme dans sa propre langue les villes et les lieux : Kopar, Koper ou Capodistria, avec le <i>karst</i> ou <i>carso</i> qu'ont chanté les poètes slovènes et friouliens,</p>	<p>In compagnia di un mio amico di Salonicco, amante di carte marittime ed ex-timoniere dell'<i>Hydra</i>, feci vela da Trieste (<i>Trst</i>) verso Sud, costeggiando inizialmente le sponde dell'Istria sulle quali si incontrarono le popolazioni romane e slave — slovena, croata, italiana, albanese, montenegrina e altre — e dove ciascuno chiama le città e i luoghi nella propria lingua: Kopar, Koper o Capodistria, con il <i>karst</i> o <i>carso</i> cantato dai poeti sloveni e</p>

<p>Piran ou Pirano, Parenzo ou Poreč, Salvore ou Savudria, dont on aperçoit la pointe depuis le port de Trieste, Rovinj ou Rovigno, Pola ou Pula avec ses arènes, les plus grandes de l'Adriatique. (Monde « ex » : 223, 224, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>friulani, Piran o Pirano, Parenzo o Poreč, Salvore o Savudria, di cui si scorge la punta dal porto di Trieste, Rovinj o Rovigno, Pola o Pula con la sua Arena, il Colosseo dell'Adriatico. (Mondo « ex » : 151, souligné dans le texte en italique, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁴⁷</p>
--	--

La liste des peuples ayant habité l'Istrie est plus longue dans la traduction où sont indiquées également les populations albanaise et monténégrine (souligné en gras). Le texte traduit présente d'autres informations : il introduit une métaphore qui rend plus explicite la référence à la culture romaine, il précise que l'on nomme l'arène de Pola le « Colisée de l'Adriatique » (en gras dans la traduction) et lui confère par la même occasion plus de majesté et de prestige. C'est là, selon nous, un exemple de traduction qui trouve un juste équilibre entre correspondance et équivalence.

¹⁴⁷ En compagnie d'un ami à moi de Thessalonique, amateur des cartes maritimes et ancien timonier de l'Hydra, je fis voile de Trieste (Trst) vers le Sud, en côtoyant d'abord les rivages de l'Istrie sur lesquels se rencontrèrent les populations romanes et slaves – **slovène, croate, italienne, albanaise, monténégrine** et autres – et où chacun appelle les villes et les lieux dans sa propre langue: Kopar, Koper ou Capodistria, avec le karst ou carso chanté par les poètes slovènes ou friuliens, Piran ou Pirano, Parenzo ou Poreč, Salvore ou Savudria, dont on aperçoit la pointe depuis le port de Trieste, Rovinj ou Rovigno, Pola ou Pula avec **son Arène, le Colisée de l'Adriatique.**

5.2.2 Les ajouts dans la version de Vulpius

Considérons à présent comment a été traduit ce même passage, qui figure également dans

La Méditerranée et l'Europe :

Original	Traduction
<p>En compagnie de mon ami de Thessalonique, amateur des cartes maritimes et timonier de l'<i>Hydra</i>, je fis voile de Trieste vers le Sud, longeant d'abord les golfs de l'Istrie, sur lesquels se rencontrèrent les populations romanes et slaves — italienne, croate, slovène, et autres — et où chacun nomme dans sa propre langue les villes et les lieux : Kopar, Capodistria ou Koper, avec le <i>karst</i> ou <i>carso</i> qu'ont chanté les poètes slovènes et friouliens, Piran ou Pirano, Parenzo ou Poreč, Salvore ou Savudria, dont on aperçoit la fameuse pointe (<i>punta</i>) depuis le port de Trieste, puis Rovinj ou Rovigno avec son chapelet d'îlots</p>	<p>In compagnia di un mio amico, amante di carte marittime e timoniere dell'<i>Hydra</i>, feci vela da Trieste verso Sud, costeggiando inizialmente le sponde dell'Istria sulle quali si incontrarono le popolazioni romane e slave – slovena, croata, italiana, albanese, montenegrina e altre – e dove ciascuno chiama le città e i luoghi nella propria lingua: Kopar, Koper o Capodistria, con il <i>karst</i> o <i>carso</i> cantato dai poeti sloveni, triestini o friulani, Piran o Pirano, Parenzo o Poreč, Salvore o Savudria, di cui si scorge la punta dal porto di Trieste (che noi chiamiamo <i>Trst</i>), Rovinj o Rovigno, Pola o Pula con la sua Arena. É il Colosseo dell'Adriatico.</p> <p>(Med. : 80, 81, souligné dans le texte en italique, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁴⁸</p>

¹⁴⁸ En compagnie d'un ami à moi de Thessalonique, amateur des cartes maritimes et ancien timonier de l'*Hydra*, je fis voile de Trieste (**Trst**) vers le Sud, en côtoyant d'abord les **rivages** de l'Istrie sur lesquels se rencontrèrent les populations romanes et slaves – slovène, croate, italienne, **albanaise, monténégrine** et autres – et où chacun

<p>(dominé par l'île Rouge), Pola ou Pula avec ses arènes, les plus grandioses de l'Adriatique. (Méd. : 81, 82, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	
---	--

Nous découvrons dans l'ensemble les mêmes choix traductifs que ceux adoptés par Volterrani mais avec quelques différences : les îlots se trouvant en face de Rovinj et la référence à l'île Rouge ont disparu, quant à la pointe de Salvore, elle perd son épithète « fameuse ». En revanche le texte s'adapte aux exigences du lectorat italien : il y est en effet précisé que le « karst ou carso » a été chanté également par des poètes « triestins » et que « nous, les slaves » appelons Trieste « Trst ». La traduction met donc davantage en relief la complexité historique des terres dont il est question tout en révélant au lecteur italien le regard de l'« autre » sur cette réalité où les cultures slave et italienne se rencontrent et parfois se heurtent. Là encore il y a lieu de se demander si tous ces changements doivent être mis sur le compte du traducteur ou s'ils sont le fait de l'auteur. Si la première hypothèse est vraie, on peut affirmer que l'effort de précision qu'exige la traduction de la réalité géographique évoquée dans l'essai semble parfois faire défaut à Vulpius qui ne contrôle pas toujours son *intentio lectoris*. La liberté dont jouit le traducteur ne l'autorise pas à innover de la sorte ni à être approximatif.

L'exemple indiqué ci-après confirme ce que nous venons d'exprimer :

appelle les villes et les lieux dans sa propre langue: Kopar, Koper ou Capodistria, avec le *karst* ou *carso* chanté par les poètes slovènes, **triestins** ou friouliens, Piran ou Pirano, Parenzo ou Poreč, Salvore ou Savudria, **dont on aperçoit la pointe depuis le port de Trieste (que nous appelons *Trst*)**, Rovinj ou Rovigno, Pola ou Pula avec son Arène. **C'est le Colisée de l'Adriatique.**

Original	Traduction
<p>Dans le texte connu sous le titre <i>De mundo</i>, et que l'on attribuait à tort à Aristote, se trouve l'appellation de mer Intérieure (<i>he eso thalassa</i>, III, 8), par contraste avec la mer Extérieure, l'Océan.</p> <p>Ainsi la philologie nous fait-elle découvrir une part de l'histoire de notre mer et de sa nature. (Méd. : 12, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>Nello scritto noto col titolo <i>De mundo</i>, che viene forse erroneamente attribuito ad Aristotele, c'imbattiamo nella fatale denominazione Mare Interno (<i>he eso thalassa,III</i>, 8), in contrapposizione a quello esterno, l'Oceano.</p> <p>La filologia ci fa così scoprire una parte della storia del nostro mare. (Med. : 14, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁴⁹</p>

Ce « peut-être » qui apparaît dans la traduction exprime-t-il le doute de la traductrice quant à ce qu'affirme l'auteur, pour qui *De Mundo* est attribué à tort à Aristote ? Est-ce elle également qui ajoute l'adjectif « fatale », qui exprime non seulement l'inéluctable, le fatidique mais aussi l'idée d'un destin funeste, d'une conséquence malheureuse, sans toutefois le justifier ? En quoi donc cette dénomination fut-elle fatale ? Mais encore, qui a omis le segment : « et de sa nature » ? Ne s'agissant pas d'ajouts ou d'omissions discrets, il est légitime de penser qu'ils sont dûs à l'auteur.

Soit cet autre extrait :

Original	Traduction
D'autres golfes manifestaient des visées	Altri golfi manifestavano mire analoghe, senza

¹⁴⁹ Dans le texte connu sous le titre *De mundo*, qui est **peut-être** attribué à tort à Aristote, nous tombons sur la dénomination **fatale** de mer Intérieure (*he eso thalassa*, III, 8), en contraste avec celle extérieure, l'Océan. La philologie nous fait ainsi découvrir une partie de l'histoire de notre mer.

<p>analogues, sans atteindre pour autant le même but : sur les bords méditerranéens de l'Europe, les golfes du Lion, de Valence ou d'Almería, ceux de Naples, de Tarente ou de Manfredonie, parfois aussi ceux de Trieste ou de Quarnero (Kvarner), d'Égine ou de Thessalonique, de même que les golfes (<i>Körfez</i>) de Smyrne, d'Antalya et d'Iskenderun sur le pourtour de l'Asie Mineure, ou ceux de la Grande- Syrte (<i>Khalij Surt</i>), de Gabès ou de Tunis sur les rivages africains. (Méd. : 53-54, souligné dans le texte)</p>	<p>però, ottenere gli stessi risultati: sulle coste europee del Mediterraneo, i golfi di Lione, di Valencia o di Almeria, quelli di Napoli, Taranto o Manfredonia, talvolta anche quelli di Trieste o del Quarnaro, di Egina o di Tessalonica, come pure i golfi (<i>Körfez</i>) di Smirne, Antalya e Iskenderun in Asia Minore, o quelli della Grande Sirte (<i>Kbalíl Surt</i>), di Gabès o di Tunisi sulle coste africane. Tutti vogliono essere mari. (Med. : 55, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁵⁰</p>
--	--

Ici encore on constate dans la traduction des suppressions de mots et des ajouts qui ne modifient pas toujours le sens global et l'effet général du discours. Ainsi, par exemple, « sur le pourtour de l'Asie » est traduit simplement par « en Asie Mineure ». Mais il arrive que la suppression soit plus substantielle. En omettant le terme slave « Kvarner » la traduction porte atteinte à la dimension cosmopolite que l'auteur, dont le regard unificateur est pour le lecteur italien, le regard de l'autre, celui d'un voisin qui a sa propre perspective, a voulu donner à son œuvre. La traduction efface cette réalité multiple. Á la fin de cet extrait, une phrase entière est

¹⁵⁰ D'autres golfes manifestaient des visées analogues, sans pour autant obtenir les mêmes résultats : sur les côtes européennes de la Méditerranée, les golfes de Lion, de Valence et d'Almería, ceux de Naples, de Tarente ou de Manfredonia, parfois ceux de Trieste et du **Quarnero**, d'Égine ou de Thessalonique, tout comme les golfes (*Körfez*) de Smyrne, d'Antalya et d'Iskenderun **en Asie Mineure**, ou ceux de la Grande Syrte (*Khalij Surt*), de Gabès ou de Tunis sur les côtes africaines. **Tous veulent être des mers.**

ajoutée: « Tous veulent être des mers ». Ces mots expriment une seconde fois une idée qui était déjà énoncée clairement au début de l'extrait (« Tout golfe de quelque importance aspire à devenir une mer ou, du moins, à en porter le nom ») et qui est ensuite corroborée par des exemples. Ils renforcent une idée que l'auteur a pourtant su exprimer de façon concise et directe dans l'original. L'adjonction d'une telle phrase, qui s'avère peu justifiée, semble résulter du travail interprétatif de la traductrice, qui souhaite rehausser son texte trop peu expressif et l'élever au rang de l'original.

Examinons à présent un passage où la réalité géographique n'est pas traitée dans sa dimension concrète et sensible mais comme l'illusion de ce qui n'existe plus :

Original	Traduction
<p>Les Grecs possédaient plusieurs termes pour désigner la mer : <i>hals</i>, qui signifie sel, la mer en tant que matière; <i>pontos</i>, la mer à la fois étendue ou voie; <i>thalassa</i>, concept général (d'origine inconnue, crétoise peut-être), la mer en tant que nature, spectacle ou événement; <i>kolpos</i> signifie giron ou sein : golfe ou baie.</p> <p>Dans les textes des poètes et écrivains, ces mots pouvaient se joindre et se lier les uns aux autres, multipliant, ainsi composés ou unis, leurs significations respectives : matière-présence, nature-espace, voie-événement, étendue-spectacle. Ces expressions varient à l'infini, comme les aspects de la mer elle-même. Là se révèlent la profusion et la</p>	<p>I Greci avevano più termini per il mare: <i>hals</i> è il sale, il mare come materia; <i>pontos</i> è il mare come distesa e viaggio; <i>pelagos</i> è il vasto e aperto mare; <i>thalassa</i> è un concetto di carattere generale (di origine sconosciuta, forse cretese), mare come esperienza o avvenimento; <i>kolpos</i> significa insenatura o riparo: una rientranza o un golfo. Nei testi dei grandi poeti e narratori questi termini potevano affiancarsi l'uno all'altro cosicché, tra messi insieme, moltiplicano i rispettivi significati: materia-presenza, natura-spazio, via-avvenimento, distesa-spettacolo, e così all'infinito, come del resto le stesse visioni del mare si completano e trapassano l'una</p>

<p>richesse des expériences maritimes des Grecs anciens.</p> <p>(Méd. : 13, 14 en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>nell'altra. Tutto questo ci restituisce l'abbondanza e la ricchezza delle esperienze marittime degli antichi greci. (Med. : 15, 16, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁵¹</p>
--	---

Nous constatons des omissions peu significatives au niveau du sens et des ajouts qui par contre produisent des effets nouveaux. On retrouve par exemple, sans que l'on puisse en comprendre les raisons, une phrase entière qui est absente dans l'original : « *pelagos*, c'est la mer vaste et ouverte ». Les vocables « nature et spectacle » de l'original se voient modifiés en « expérience » qui ne suggère pas la même idée et qui efface le spectacle de la mer. Certains termes de l'original subissent également une autre transformation: ils n'indiquent plus des parties du corps féminin – le giron, le sein – qui sont éliminées et deviennent des éléments maritimes : crique ou abri, échancrure ou golfe. De même, la fin de la séquence relance la dimension symbolique et universelle du récit et la traduction devient une variation, une adaptation libre. Ce qui dans l'original n'est que de simples « aspects » de la mer devient des « visions de la mer » qui « elles-mêmes se complètent et se confondent les unes aux autres ». Du début à la fin de la séquence traduite, les termes s'enrichissent de nuances différentes : la « voie » qu'évoque la mer est traduite, d'abord, par «viaggio », « voyage », puis, dans son sens propre, par « route maritime, voie d'eau ». Cette liberté dont fait preuve le texte traduit qui semble être réinventé, littéralement réécrit, nous

¹⁵¹ Les Grecs possédaient plusieurs termes pour la mer : *hals*, c'est le sel, la mer comme matière; *pontos*, c'est la mer comme étendue et voyage; *pelagos*, c'est la mer vaste et ouverte; *thalassa*, c'est un concept général (d'origine inconnue, crétoise peut-être), la mer en tant qu'expérience ou événement ; *kolpos* signifie crique ou abri : une échancrure ou un golfe. Dans les textes des grands poètes et écrivains, ces mots pouvaient se joindre les uns aux autres, multipliant, ainsi composés, leurs significations respectives: matière-présence, nature-espace, voie-événement, étendue-spectacle et ainsi à l'infini, du reste les visions de la mer elles-mêmes se complètent et se

révèle qu'une fois de plus l'auteur est intervenu. Ou bien, c'est ici la traductrice qui outrepassse ses prérogatives : ces types d'additions et de suppressions sortent, à notre avis, du champ de la traduction.

5.3 Traduire l'intertextualité

Considérons à présent un autre aspect de la traduction du discours de l'essai poétique: la transposition des citations et des renvois intertextuels¹⁵². L'essai contient des citations, des non-dits, des informations implicites dont les sens propres, les sens figurés ou symboliques doivent être préservés et adaptés par le traducteur car il en va de la cohérence interne du discours traduit. Le transfert des références à d'autres textes et à d'autres réalités est fondamental pour permettre une lecture symbolique et littéraire du texte traduit. Comment le traducteur peut-il y parvenir? Là aussi, ce sont sa sensibilité et ses capacités expressives qui entrent en jeu: il peut « se voir amené à intervenir par des pratiques explicatives, risquant alors de modifier l'effet produit ou visé » ou

confondent les unes aux autres. Tout cela nous rend l'abondance et la richesse des expériences maritimes des Grecs anciens.

¹⁵² Dégagée premièrement par Bakhtine au cours des années 20 du XXe siècle, qui parlait de « polyphonie » (Cf. Kristeva 1969 : 91), puis reprise pendant les années 60 au sein du groupe d'avant-garde Tel Quel où elle est appliquée de façon extensive à presque tout type de texte, l'*intertextualité* rend compte d'un phénomène typique des textes écrits. Philippe Sollers (1968 : 75) écrit à ce propos que « [t]out texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur ». Pour Julia Kristeva (1969 : 85), autre représentante illustre du groupe Tel Quel, « [t]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». Barthes (1989 : 13 [1977]) souligne à son tour que tout texte dit « autre chose que ce qu'il dit » et qu'il communique des sens obliques, transversaux, qui donnent accès à une partie accessoire du sens, qui vont au-delà du sens direct et référentiel. Plus prudemment Gérard Genette (1982 : 7-8) propose de distinguer entre une intertextualité au sens étroit, qui est la simple « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », donc une « présence effective d'un texte dans un autre » qui « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* », et une intertextualité au sens large, qu'il appelle *transtextualité* et qui représente « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

« privilégier la fonction du lien intertextuel ou à effectuer une adaptation », comme le dit Roux-Faucard (2006 : 98). C'est au cours de ces opérations que s'exprime l'habileté du traducteur.

5.3.1 La traduction des titres : correspondance ou équivalence ?

Dans l'exemple suivant, où la citation renvoie à un ouvrage qui a déjà été publié en Italie, le traducteur reprend le titre italien, qui préexiste à la traduction :

Original	Traduction
[...] le <i>Tombeau pour Boris Davidovitch</i> de mon ami Danilo Kiš (Mondo « ex » : 22, en italique dans le texte)	[...] <i>I Leoni meccanici</i> del mio amico Danilo Kiš. (Mondo « ex » : 16, en italique dans le texte) ¹⁵³

Dans d'autres cas, le traducteur opte pour une traduction littérale :

Original	Traduction
Les attaques contre son <i>Tombeau de Boris Davidovitch</i> , évocation des purges staliniennes, nous ont rapprochés (Mondo « ex » : 141, en italique dans le texte)	Gli attacchi contro il suo libro <i>Una tomba per Boris Davidovič</i> , evocazione delle purghe staliniste, ci hanno avvicinati. (Mondo « ex » : 104, en italique dans le texte) ¹⁵⁴

¹⁵³ *Les lions mécaniques* de mon ami Danilo Kiš.

¹⁵⁴ Les attaques contre son livre *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, évocation des purges staliniennes, nous ont rapprochés.

Ainsi, les références internes au texte traduit se fragilisent car la stratégie traductive n'est pas cohérente : le traducteur privilégie tantôt une adaptation ponctuelle, tantôt la traduction littérale.

D'autres fois, par contre, la traduction comprend un plus grand nombre de références:

Original	Traduction
<p>Déjà ses premiers recueils de poèmes en prose contenaient en germe des contes, telle la petite fable intitulée <i>Histoire japonaise</i>, l'une des meilleurs défenses et illustrations de l'indépendance de l'écrivain qui ait jamais été écrite. Certains récits d'Andrić ont l'ampleur de brefs romans (<i>c'est notamment le cas de l'Éléphant du vizir, un autre conte philosophique sur la mentalité totalitaire</i>). (Mondo « ex » : 159, 160, en italique dans le texte)</p>	<p>Già le sue prime raccolte di poesia in prosa (<i>Ex ponto e soprattutto Disordini</i>) contenevano in germe dei racconti, come la piccola favola intitolata <i>Storia giapponese</i>, una delle migliori difese e illustrazioni dell'indipendenza dello scrittore che siano mai state scritte. Certi racconti di Andrić hanno l'ampiezza di brevi romanzi (è in particolare il caso di <i>I tempi di Anika</i> o dell'<i>Elefante del visir</i>, racconto filosofico sulla mentalità totalitaria).</p> <p>(Mondo « ex » : 119 : souligné en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁵⁵</p>

Ceci nous autorise à supposer une fois de plus que, soit le traducteur s'est plu à ajouter au texte de nouveaux segments, soit, et c'est sans doute le cas le plus probable, l'auteur est intervenu dans la traduction en ajoutant des parties absentes à l'original.

¹⁵⁵ Déjà ses premiers recueils de poèmes en prose (**Ex ponto et surtout Désordres**) contenaient en germe des récits, telle la petite fable intitulée *Histoire japonaise*, l'une des meilleurs défenses et illustrations de l'indépendance de l'écrivain qui ait jamais été écrite. Certains récits d'Andrić ont l'ampleur de brefs romans (c'est notamment le cas de ***Les temps d'Anika*** et de ***l'Éléphant du vizir***, conte philosophique sur la mentalité totalitaire).

Considérons ce passage où l’auteur se sert de la citation traditionnelle, stricte et normative, accompagnée de toutes les références requises :

Original	Traduction
<p>« <i>L’Adriatique est peut-être la plus cohérente des régions de la mer : à elle seule, et par analogie, elle pose tous les problèmes qu’implique l’étude de la Méditerranée entière... Plus longue que large, elle se présente comme une route Nord-Sud.</i> »</p> <p>(Fernand Braudel : <i>La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II</i>, vol. I, pp. 113-114)</p> <p>Cette mer s’appelait donc golfe de Venise lorsqu’elle était la plus connue de la Méditerranée.</p> <p>(Méd. : 54-55, souligné en italique dans le texte, c’est nous qui soulignons en gras).</p>	<p>« <i>L’Adriatico è forse la più coerente delle regioni marine: per analogia, esso ci pone gli stessi problemi sollevati dallo studio dell’intero Mediterraneo... Più lungo che largo, esso si presenta come una rotta Nord-Sud</i> ». (Fernand Braudel, <i>Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II</i>).</p> <p>Questo mare vicino a cui sono nato e del quale intendo parlarvi si chiamava Golfo di Venezia, quando era il più celebre del Mediterraneo. (Med.: 56, en italique dans le texte, c’est nous qui soulignons en gras)¹⁵⁶</p>

En italien le titre change car c’est celui sous lequel le texte de Braudel a été publié en Italie qui est adopté et les références de l’ouvrage de Braudel sont incomplètes – le numéro du volume et

¹⁵⁶ « *L’Adriatique est peut-être la plus cohérente des régions marines: par analogie, elle nous pose les mêmes problèmes que soulève l’étude de la Méditerranée entière... Plus longue que large, elle se présente comme une route Nord-Sud* ». **Fernand Braudel, *Civilisation et Empires de la Méditerranée à l’époque de Philippe II***. Cette mer, **proche de celle où je suis né et dont j’ai l’intention de vous parler**, s’appelait Golfe de Venise, lorsqu’elle était la plus célèbre de la Méditerranée.

les pages relatives à l'extrait ne sont pas indiqués. La traduction reconstruit donc un univers référentiel familier au lecteur italien qui diffère de celui du texte original. On ne pouvait guère faire autrement car c'est à ces conditions que l'on peut garder inaltérée la référence à l'historien français. C'est là un principe qui sous-tend toute traduction où ce qui importe est la fidélité à la référence, à l'esprit et non à la lettre. Il y a en outre dans le texte traduit une phrase qui ne figure pas dans l'original : l'auteur précise que la mer Adriatique, dont il a l'intention de parler est proche de son pays natal. Cet ajout, qui contient le point de vue de l'auteur et une information d'ordre autobiographique est difficilement attribuable à la traductrice.

5.3.2 La difficulté de traduire les références à la culture

Observons également un passage où il s'agit de rendre dans l'autre langue non pas un titre, une citation directe ou l'allusion à un auteur mais une référence implicite, qui s'appréhende à travers la culture. Soit le titre de l'ouvrage de Matvejevitch et sa traduction italienne:

Original	Traduction
<i>La Méditerranée et l'Europe. Leçons au Collège de France</i>	<i>Il Mediterraneo e l'Europa. Lezioni al Collège de France.</i> ¹⁵⁷

Matvejevitch veut sans doute par ce titre renouer avec les leçons-conférences qui ont été données, dans ce même lieu, au cours des années 70 du XX^e siècle, par Foucault et Barthes et, avant eux, par Valéry et Michelet, qui ont été pour lui une source d'inspiration importante. Ces

¹⁵⁷ Littéralement: *La Méditerranée et l'Europe. Leçons au Collège de France.*

leçons visaient, comme le dit Barthes, à faire savourer les savoirs et à mélanger science et art, érudition et poésie, analyse et écriture (cf. Barthes 1978 : 9). Ainsi, le sous-titre de l'œuvre originale a pour fonction de placer le lecteur dans un contexte spécifique de discours et de l'orienter quant au sens à attribuer à ces leçons. Ceci crée donc chez le lecteur un horizon d'attente : ce qu'il escompte lire, c'est moins une sèche dissertation académique qu'un discours aux accents personnels et lyriques capable par endroits de déployer toute la « force de l'écriture, dès lors que le savoir accepte de s'y compromettre », comme le dit Barthes (*op. cit.*).

Or, cet horizon d'attente est certainement plus familier au lecteur français. Ici le traducteur italien n'a pas véritablement de choix, il doit faire confiance à son lecteur et compter sur le fait qu'il comblera ses carences culturelles par sa curiosité intellectuelle. En l'occurrence, c'est la quatrième de couverture de l'édition italienne qui exprime la référence culturelle que le titre italien ne suggère pas de façon évidente :

Quatrième de couverture de l'édition italienne

Ce volume recueille les leçons tenues par Predrag Matvejevič au prestigieux Collège de France en mars 1997, en reprenant les modèles des « leçons-essais » de Valéry, de Barthes et de Foucault à Paris.¹⁵⁸

Des problèmes semblables se posent à Volterrani. Voici comment il a rendu en italien les renvois à la culture française. Prenons cet extrait où le personnage du roman *Chronique de Travnik* d'Andrić est comparé au protagoniste du roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir*:

¹⁵⁸ Questo volume raccoglie le lezioni tenute da Predrag Matvejevič al prestigioso Collège de France nel marzo 1997, riprendendo i modelli delle “lezioni saggio” di Valéry, Barthes e Foucault a Parigi.

Original	Traduction littérale du texte italien
(Un Julien Sorel qui, tout en se passionnant pour son entreprise, ne s'abandonnerait point à son ambition). (Monde « ex » : 157, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)	(Un Julien Sorel che, pur appassionato della propria impresa, non si lascerebbe mai dominare dall'ambizione). (Mondo « ex » : 117, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras) ¹⁵⁹

Là encore, la traduction littérale est privilégiée : le traducteur n'explicite pas le sens de la référence et laisse l'initiative interprétative au lecteur du texte traduit. C'est lui qui doit deviner donc que Julien Sorel incarne le type du héros romantique.

Considérons de nouveau l'extrait analysé plus haut en examinant cette fois la traduction de l'expression « défense et illustration » :

Original	Traduction
Déjà ses premiers recueils de poèmes en prose [ceux d'Andrić] contenaient en germe des contes, telle la petite fable intitulée <i>Histoire japonaise</i> , l'une des meilleurs défenses et illustrations de l'indépendance de l'écrivain qui ait jamais été écrite. (Monde « ex » : 159, 160, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)	Già le sue prime raccolte di poesia in prosa (<i>Ex ponto</i> e soprattutto <i>Disordini</i>) contenevano in germe dei racconti, come la piccola favola intitolata <i>Storia giapponese</i> , una delle migliori difese e illustrazioni dell'indipendenza dello scrittore che siano mai state scritte. (Mondo « ex » : 119, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras) ¹⁶⁰

¹⁵⁹ (Un **Julien Sorel** qui, bien que passionné par son entreprise, ne se laisserait jamais dominer par l'ambition.)

¹⁶⁰ Déjà ses premiers recueils de poésie en prose (*Ex Ponto* et surtout *Désordre*) contenaient en germe des contes, comme la petite fable intitulée *Histoire Japonaise*, une des meilleurs **défenses et illustrations** de l'indépendance de l'écrivain qui ait jamais été écrite.

Ainsi, comme il manque dans la culture et dans la tradition italiennes un Julien Sorel ou une « Défense et illustration de la langue française », le traducteur se trouve face à un défi : il aurait pu adapter ces références à la culture d'accueil en disant par exemple qu'il s'agit du héros d'un roman d'apprentissage et d'un des meilleurs « manifestes » pour l'indépendance de l'écrivain, mais il a préféré les laisser telles quelles au risque de rendre son discours moins intelligible, moins adapté aux exigences de compréhension de ses lecteurs.

Dans *La Méditerranée et l'Europe*, lorsque l'auteur s'interroge sur son ex-identité, sur sa dissidence d'autrefois, sur le rôle des intellectuels dans les sociétés ex-socialistes, il évoque le célèbre vers de François Villon « Mais où sont les neiges d'antan ? ». Voici comment la traductrice a rendu cette allusion :

Original	Traduction
<p>Nous discouons de ces neiges d'antan au moment où tant de travail reste à faire et où une nouvelle opposition semble indispensable. (Méd. :110, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>Stiamo discutendo di questi <i>bei tempi andati</i> nel momento in cui resta ancora tanto a fare e una nuova opposizione intellettuale sembra indispensabile. (Med. : 111, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁶¹</p>

Ici la traduction de Vulpius est plus libre que celle de Volterrani mais elle appauvrit le sens de l'original car la référence à Villon disparaît alors que cet auteur est connu et traduit en Italie. Le vers de Villon aurait bien pu être repris d'une des traductions italiennes comme suit : « ci stiamo ancora chiedendo *dove sono le nevi dell'altr'anno ?* »¹⁶².

¹⁶¹ Nous sommes en train de discourir de ces **beaux vieux temps** au moment où tant de travail reste à faire et où une nouvelle opposition semble indispensable.

¹⁶² « nous sommes encore en train de nous demander *où sont les neiges d'antan ?* » Cf. pour cette traduction italienne des Ballades de Villon, Stojkovic-Mazzariol 2000: 62-64 [1971].

5.4 Traduire la voix de l'essayiste

Dans l'essai de Matvejevitch, la voix de l'homme succède à la voix de l'érudit, celle du chercheur cède le pas à celle du témoin qui intervient pour clarifier sa pensée, exprimer ouvertement son point de vue, communiquer tour à tour son avis polémique, nostalgique, lyrique ou tranchant. C'est par ces voix que s'exprime ce que Paquette appelle la « rhétorique du moi » de l'essayiste. Ce qui ressort des passages où l'essai se rapproche de l'autobiographie, c'est l'honnêteté intellectuelle de l'essayiste, sa volonté de se peindre tel qu'il est, de se mettre à nu sans réticences. L'essai se donne essentiellement comme une « épreuve de soi, une expérience dont le résultat sinon la visée est de prendre la mesure de sa pensée, de se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit »¹⁶³. C'est là une des fonctions les plus anciennes de ce discours dont la forme a certes changé depuis Sénèque et Montaigne, mais dont l'essence est la même. L'ironie, la polémique, la « bonhomie souriante »¹⁶⁴, le lyrisme et la nostalgie, le drame et la colère, l'envie d'évasion et de rêve : vaste est dès lors la gamme des sentiments humains qui s'expriment dans l'essai. Voyons comment ces instances expressives ont été traitées dans les traductions que nous avons examinées.

5.4.1 Ajouts de l'auteur

Prenons ce passage tiré de *Le monde « ex »* où l'auteur parle à la première personne pour expliquer les raisons qui l'ont poussé à écrire et examinons comment sa parole est traduite dans la version de Volterrani:

¹⁶³ Cf. *Encyclopaedia Universalis*, à l'article „Essai“, p. 1197, 1198.

¹⁶⁴ Cet avis sur l'essai est exprimé dans l'article homonyme de l'*Encyclopaedia Universalis* déjà cité.

Original	Traduction
<p><i>Ces confessions sont liées, on le devine, à mes origines: d'un côté la vieille Russie d'où provient mon père, de l'autre l'ex-Yougoslavie où je suis né en une Bosnie Herzégovine défunte, dans la ville de Mostar, détruite. Mon père avait parfaitement appris au cours de son enfance la langue française, dans son ex-patrie. Il me l'a transmise dès mon bas âge, en même temps que le russe. Nous sommes probablement rares à connaître cette « autre langue » d'une Russie d'antan. Je me vois par moments comme un dinosaure. J'ai donc choisi une langue appartenant à un ex-monde pour écrire ce livre sur un monde ex*. Je sais quel risque j'encours. La solution me semble pourtant appropriée à une réalité sur laquelle nous n'avons plus de prise. La langue française, conservée parfois comme une sorte de défi ou de risque, notamment dans l'époque stalinienne, m'a aidé depuis que j'ai quitté l'ex-Yougoslavie. Je m'en suis servi abondamment lors de ma propre émigration pendant ces dernières années passées à Paris et puis à Rome. Je l'ai faite</i></p>	<p><i>Queste confessioni sono legate alle mie origini: da una parte la vecchia Russia dalla quale proviene mio padre, dall'altra la ex - Jugoslavia disaggregata dove sono nato, in una ex-Bosnia-Erzegovina quasi defunta, nella ex-città di Mostar, a metà distrutta. Mio padre aveva imparato, durante l'infanzia, la lingua francese nella sua ex-patria. (Tanti «ex »!) Me l'ha insegnata a mia volta, insieme con il russo. Siamo probabilmente in pochi a conoscere quest'«altra lingua », che era il francese in una Russia di altri tempi. In certi momenti mi vedo come un dinosauro. Ho dunque scelto una lingua appartenente a un ex-mondo per scrivere questo libro su un mondo «ex». Sapevo a quale rischio andavo incontro. La soluzione mi sembra però appropriata ad una realtà sulla quale non abbiamo più presa. La lingua francese, conservata talvolta come una sorta di sfida o di rischio, soprattutto nell'epoca stalinista, mi ha aiutato da quando ho lasciato la ex-Jugoslavia. Me ne sono servito abbondantemente, da quando io stesso sono emigrato, fra asilo ed esilio, durante questi ultimi</i></p>

<p><i>mienne autant que j'ai pu. Les destins se répètent souvent dans les familles des émigrés.</i></p> <p>*Seuls quelques fragments de ce livre sont repris des traductions existantes, réadaptés dans l'ensemble par l'auteur. [en note de bas de page] (Monde « ex » : 16, 17, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p><i>anni passati a Parigi e poi a Roma. L'ho fatta mia per quanto ho potuto. I destini si ripetono spesso nelle famiglie degli «ex».</i></p> <p>(Mondo « ex » : 12, 13, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁶⁵</p>
--	---

Dans ces passages, le texte traduit garde inaltérées toutes les marques de la subjectivité. La traduction littérale parvient, à ce niveau, à communiquer pleinement l'idée d'un esprit qui se cherche, s'étudie et se raconte. Mais on trouve aussi des écarts importants. Voici par exemple que des mots nouveaux, apparaissent dans le texte traduit: « désagrégée », « à moitié », « ex-ville », « presque », « Tant d'ex ! », « entre asile et exil ». On observe également une suppression, la note en bas de page : « Seuls quelques fragments de ce livre sont repris des traductions existantes, réadaptés dans l'ensemble par l'auteur » n'est pas mentionnée dans le texte traduit. « Parfaitement ;

¹⁶⁵ Ces confessions **sont liées à mes origines**: d'un côté la vieille Russie d'où provient mon père, de l'autre l'ex-Yougoslavie **désagrégée** où je suis né, dans une ex-Bosnie-Herzégovine **presque** défunte, dans **l'ex-ville** de Mostar, **à moitié** détruite. Mon père **avait appris**, au cours de son enfance, la langue française dans son ex-patrie. (**Tant d'ex !**) Il me l'a **apprise** à mon tour, ainsi que le russe. Nous sommes probablement rares à connaître cette « autre langue » **qu'était le français** d'une Russie d'antan. Je me vois par moments comme un dinosaure. J'ai donc choisi une langue appartenant à un ex-monde pour écrire ce livre sur un monde ex. Je **savais** quel risque **je courais**. La solution me semble pourtant appropriée à une réalité sur laquelle nous n'avons plus de prise. La langue française, conservée parfois comme une sorte de défi ou de risque, notamment dans l'époque stalinienne, m'a aidé depuis que j'ai quitté l'ex-Yougoslavie. Je m'en suis servi abondamment lors de ma propre émigration, **entre asile et exil**, pendant ces dernières années passées à Paris et puis à Rome. Je l'ai faite mienne autant que j'ai pu. Les destins se répètent souvent dans les familles des **«ex»**.

dès mon bas âge ; émigrés » passent également sous silence. Pourquoi de tels changements ? Est-ce Volterrani qui décide, après avoir saisi le sens profond de ces passages, de renoncer à la précision à tout prix, aux correspondances directes, au mot à mot, et de s'engager à dire la richesse intérieure de l'auteur par des mots qui lui appartiennent ? Sa traduction semble être une création nouvelle, voire une adaptation libre. Cette démarche est en contradiction avec les modalités nettement plus littérales qu'il a adoptées dans les autres parties de sa version. Une fois de plus, il est plausible que ces ajouts et suppressions soient le fait de l'auteur.

5.4.2 Autres exemples de la stratégie littéralisante de Volterrani

Dans d'autres parties plus descriptives où le besoin d'évasion et de rêve prend le dessus, nous remarquons chez Egi Volterrani une attitude littérale qui est typique de sa démarche. Soit cet extrait tiré de *Le monde « ex »* intitulé *Crépuscules Adriatiques* et sa traduction :

Original	Traduction
<p style="text-align: center;">Crépuscules adriatiques</p> <p>Cette mer s'appelait jadis golfe de Venise, lorsqu'elle était la plus connue de la Méditerranée. Avant et après, pas toujours, elle porte le nom d'Adriatique. C'est ainsi que pourrait commencer ou s'achever son histoire.</p> <p style="text-align: center;">Il n'est pas de mer que nous soyons seuls à découvrir et que nous regardions de</p>	<p style="text-align: center;">CREPUSCOLI ADRIATICI</p> <p>Questo mare si chiamava Golfo di Venezia, quando era il più celebre del Mediterraneo. Prima e dopo, ma non sempre, ebbe il nome di Adriatico. E così che potrebbe cominciare o concludersi la sua storia, o questo mio racconto.</p> <p>Non c'è mare che venga scoperto solo da noi e che guardiamo soltanto con i nostri occhi. Lo</p>

<p>nos seuls yeux. Nous la voyons aussi comme d'autres l'ont vue, telle qu'elle apparaît sur les images qu'ils nous ont laissées. Nous faisons sa connaissance et la reconnaissons en même temps. Nous savons aussi des mers que nous ne verrons pas, dans lesquelles notre corps ne sera jamais immergé. Les descriptions qui suivent ne sont pas uniquement miennes.</p> <p>J'ignore le regard que posèrent sur l'Adriatique ceux qui abordèrent jadis ses rivages : que savaient-ils des autres mers, des océans ? Toute prétention historique est étrangère à ce récit. (Mondo « ex » : 200-202, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>vediamo anche come altri l'hanno visto, come appare nelle immagini che ce ne hanno lasciato. Facciamo la sua conoscenza e allo stesso tempo lo riconosciamo. Sappiamo anche di mari che non vedremo mai, nei quali il nostro corpo non si immergerà. Le descrizioni che seguono non sono soltanto mie. Ignoro lo sguardo che posarono sull'Adriatico coloro che approdarono per primi sulle sue sponde: che cosa sapevano loro degli altri mari, degli oceani? Qualsiasi pretesa storica è estranea a questo approdo.</p> <p>(Mondo « ex » : 133-134, en majuscules dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁶⁶</p>
---	---

La correspondance entre les deux textes est ici presque totale et ce en vertu de la proximité des deux langues qui parviennent à communiquer les mêmes émotions à travers des formes

¹⁶⁶ CRÉPUSCULES ADRIATIQUES Cette mer s'appelait Golfe de Venise, lorsqu'elle était la plus célèbre de la Méditerranée. Avant et après, mais pas toujours, elle eut le nom d'Adriatique. C'est ainsi que pourrait commencer ou s'achever son histoire, **ou mon récit**. Il n'y pas de mer qui soit découverte par nous seuls et que nous regardions de nos seuls yeux. Nous la voyons aussi comme d'autres l'ont vue, comme elle apparaît dans les images qu'ils nous ont laissées. Nous faisons sa connaissance et en même temps nous la reconnaissons. Nous savons aussi des mers que nous ne verrons jamais, dans lesquelles notre corps ne s'immergera. Les descriptions qui suivent ne sont pas uniquement miennes. J'ignore le regard que posèrent sur l'Adriatique ceux qui les premiers abordèrent ses rivages: qu'est-ce qu'ils savaient des autres mers, des océans ? Toute prétention historique est étrangère **à cette approche**.

semblables. Dans ce monde crépusculaire qu'est celui du souvenir, l'auteur trouve un espace de consolation, de beauté, de repos. Seuls trois légers changements peuvent être remarqués dans la version italienne : l'adverbe « jadis » disparaît et les mots « o questo mio racconto » et « a questo approdo » sont ajoutés. Pour le reste, la traduction littérale conserve le style de l'auteur : le même rythme rêveur, la même construction par asyndète, le même emploi des pronoms pour désigner la mer (« *lo vediamo ; l'hanno* », littéralement « nous *la* voyons ; *l'ont* »). Ceux-ci sont nombreux : nous *la* voyons aussi comme d'autres *l'ont* vue, comme *elle* apparaît dans les images qu'ils nous ont laissées. Nous faisons sa connaissance et en même temps nous *la* reconnaissons. L'émotion que cause l'observation de la mer est rendue davantage par les correspondances que par des équivalences, elle n'exige pas nécessairement la mise en œuvre d'une traduction-explicitation ou d'une traduction-adaptation, la fidélité à la lettre suffit.

Observons à présent comment a été traduit ce passage teinté de mélancolie et de lyrisme où l'auteur relate la mort, survenue prématurément en 1989 à Paris, d'un de ses amis avec lequel il a partagé le même destin d'émigration forcée, l'écrivain Danilo Kiš:

Original	Traduction
Danilo [Kiš] venait parfois à Zagreb sans y avoir rien à faire. Je souhaite évoquer aussi un souvenir moins mélancolique : dans une maison de notre banlieue près de Šestine, sur les pentes du Sljeme, il chantait pour ses amis des romances russes, des chansons dissidentes d'Okudzava : <i>Soldat en papier, Dernier bus, Ballon bleu</i> , jusque tard dans la nuit, improvisait à la guitare des csardas	Danilo veniva ogni tanto a Zagabria senza avere niente da fare. Vorrei anche evocare un ricordo meno malinconico: in una casa della nostra periferia, vicino a Šestine, sulle rampe di Sljeme, lui cantava per gli amici delle romanze russe, delle canzoni dissidenti di Okudzava: <i>Soldato di carta, Ultimo autobus, Pallone blu</i> , fino a notte inoltrata, improvvisava sulla chitarra delle czarade ungheresi. (<i>È possibile che</i>

<p>hongroises. (<i>Est-il possible que nous ne l'entendions plus ?</i>)</p> <p>Il faudrait dire encore tant de choses, nous les dirons peut-être une autre fois, lorsque ce sera moins pénible. Le destin a voulu que dans son dernier livre, <i>l'Encyclopédie des morts</i>, « tous les récits soient sur le signe d'un seul thème : la mort ». Je cite de mémoire cette phrase qu'en cet instant je ne puis retrouver. Je m'arrête, par crainte de tomber dans le pathétique.</p> <p>Il aurait désapprouvé.</p> <p>Au revoir !</p> <p>(Monde « ex »: 148, souligné en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p><i>non le sentiamo più?</i>).</p> <p>Bisognerebbe dire ancora tante cose, le diremo forse un'altra volta, quando sarà meno penoso.</p> <p>Il destino ha voluto che nel suo ultimo libro, <i>l'Enciclopedia dei morti</i>, «tutti i racconti siano nati sotto il segno de uno stesso tema: la morte». Cito a memoria una frase che in questo momento non posso cercare. Mi fermo qui, per paura di cadere nel patetico. Avrebbe disapprovato.</p> <p>(Mondo « ex »: 110, souligné en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁶⁷</p>
---	---

L'auteur se remémore des moments de détente et d'amitié partagés avec Kiš et d'autres amis à Zagreb. Il désigne avec précision le nom du quartier de banlieue de la ville où ils se retrouvaient (Šestine), donne des détails sur le paysage de collines qui la caractérise (les pentes de

¹⁶⁷ Danilo venait de temps en temps à Zagreb sans avoir rien à y faire. Je voudrais aussi évoquer un souvenir moins mélancolique: dans une maison de notre de banlieue près de Šestine, sur les pentes de Sljeme, il chantait pour les amis des romances russes, des chansons dissidentes d'Okudzava : *Soldat en papier*, *Dernier autobus*, *Ballon bleu*, jusque tard dans la nuit, il improvisait à la guitare des czardas hongroises (*Est-il possible que nous ne les entendions plus ?*) Il faudrait dire encore beaucoup de choses, nous les dirons peut-être une autre fois, lorsque ce sera moins pénible. Le destin a voulu que dans son dernier livre, *l'Encyclopédie des morts*, « tous les récits soient nés **sous** le signe d'un **même** thème : la mort ». Je cite de mémoire une phrase qu'en ce moment je ne peux pas **chercher**. Je m'arrête **ici**, par peur de tomber dans le pathétique. Il aurait désapprouvé.

Sljeme), fournit des indications temporelles (tard dans la nuit) et cite le nom du chansonnier russe dont Kiš chantait les chansons (le célèbre chansonnier dissident Okudzava), et les titres de ces chansons. C'est donc une reconstruction très minutieuse qu'il met en scène.

Le décor qui permet à l'imagination du lecteur de goûter et de partager ces moments d'insouciance, le traducteur prend le soin de le recréer avec la même précision par une traduction littérale, les seuls changements intervenus, imprimés en caractères gras dans le texte, étant dus à la différence des moyens dont une langue dispose pour exprimer une *même* idée. Il recompose aussi minutieusement que l'auteur cet univers à la fois réel et imaginaire: le lecteur du texte traduit imagine donc à son tour la ville avec ses pentes, sa banlieue et ces nuits où il fait bon chanter des romances et des csardas à la guitare. Puis, au fur et à mesure que le souvenir devient plus douloureux et pénible, il se brouille et la réflexion rationnelle reprend le dessus. Dans la traduction, ce retour à la réalité est encore plus criant car dans le texte traduit l'« au revoir » présent dans l'original est omis. Est-ce là une omission voulue, qui signifierait que, dans le texte traduit, aucune rencontre n'est plus possible et que seuls subsistent le vide du présent et le regret d'un passé à jamais révolu ? Ce serait donc une surenchère du traducteur ? Une forme pour rendre plus dramatique cette disparition ? Ou s'agit-il tout simplement d'une négligence de la part du traducteur ou bien, encore une fois, d'une correction de l'auteur ? Quoi qu'il en soit, dans ces passages la traduction littérale suffit à transmettre les sentiments qui animent l'essayiste.

5.4.3 Avantages et désavantages de la stratégie littéralisante

Voici un autre exemple de traduction littérale opérée par Volterrani :

Original	Traduction
<p>Il est légitime de se demander ce que signifie, en réalité, être un <i>ex</i> ou se dire <i>ex</i>. Avoir été ressortissant d'une ex-Europe enfin affranchie, d'une ex-Union soviétique désagrégée, d'une ex-Yougoslavie détruite ? Être devenu ex-socialiste ou ex-communiste, ex-Allemand de l'Est, ex-Tchécoslovaque, membre d'un ex-parti ou partisan d'un ex-mouvement, ou je ne sais quoi encore ? N'être plus – ou ne vouloir plus être – ce que l'on a été ou ce que l'on était présumé être ? (Mondo « ex » : 9, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras).</p>	<p>E' legittimo domandarsi cosa significhi, in realtà, essere «ex» o dirsi «ex». Essere stato cittadino di un'ex-Europa finalmente affrancata, di una ex-Unione Sovietica disgregata, di una ex-Iugoslavia distrutta? Essere diventato un ex-socialista o ex-comunista, ex-tedesco dell'Est, ex-ecoslovacco, membro di un ex-partito o partigiano di un ex-movimento, o che so io d'altro? Non essere più – o non voler più essere – ciò che si è stati o ciò che si presumeva essere? (Mondo « ex » : 7, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁶⁸</p>

¹⁶⁸ Il est légitime de se demander ce que signifie, en réalité, être « ex » ou se dire « ex ». Avoir été citoyen d'une ex-Europe enfin affranchie, d'une ex-Union Soviétique désagrégée, d'une ex-Yougoslavie détruite? Être devenu ex-socialiste ou ex-communiste, ex-Allemand de l'Est, ex-Tchécoslovaque, membre d'un ex-parti ou partisan d'un ex-mouvement, ou je ne sais quoi encore ? N'être plus – ou ne vouloir plus être – ce que l'on a été ou ce que l'on était présumé être ?

La correspondance entre les deux textes est presque totale, les seuls écarts entre original et traduction sont en caractères gras. On retrouve dans la traduction italienne les mêmes formes que dans l'original : tournures impersonnelles, phrases courtes, simples, qui se juxtaposent et sont à la forme interrogative. Le changement des normes – graphiques, phonétiques ou typographiques – est peu important : les italiques de l'original sont remplacés par des guillemets dans la traduction. Cette stratégie littéralisante semble bien être justifiée par le but de l'entreprise : traduire le sens d'une quête fiévreuse qui, sous l'apparence d'une forme simple et sèche, trahit toute l'inquiétude du sujet. En effet, les formes des deux langues coïncident et expriment aussi un même sens : l'on trouve dès lors la même parataxe prédominante, les mêmes formes à l'infinitif réitérées, la même insistance sur le champ sémantique de l'être : être, être devenu, n'être plus, avoir été, ne vouloir plus être, ce que l'on a été ou ce que l'on était présumé être.

La réitération de l'affixe « ex » doit être examinée de plus près. Elle n'est pas une répétition involontaire mais une manière d'arrêter le raisonnement ou mieux, de le suspendre pour mieux l'approfondir. Considérons donc comment a été traduit ce passage où l'on reprend le jeu sur l'affixe « ex » :

Original	Traduction
<p>Être <i>ex</i>, c'est, d'une part, avoir un statut mal déterminé et, de l'autre, éprouver un sentiment de malaise. Cela concerne aussi bien les individus que les collectivités, tant leur identité que leur mode d'existence : une sorte d'<i>ex-instance</i>, à la fois superposée et rétroactive.</p> <p>(Mondo « ex » : 10, en italique dans le texte,</p>	<p>Essere « ex » è, da una parte, avere uno statuto mal determinato e, dall'altra, provare un sentimento di disagio. Tutto ciò concerne tanto gli individui che la collettività, tanto le loro identità quanto le modalità della loro esistenza, una specie di <i>ex-istanza</i>, ad un tempo retroattiva e sovrapposta. (Mondo « ex » : 7, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons</p>

c'est nous qui soulignons en gras)	en gras) ¹⁶⁹
------------------------------------	-------------------------

Le traducteur s'efforce de s'en tenir au sens strict des signifiants du texte original et il réduit au maximum son intervention personnelle. Les changements sont peu importants, le mot « tout » est ajouté et « collectivités » est mis au singulier, et dans l'ensemble nous avons affaire à une traduction littérale, qui nous paraît la plus appropriée en raison du style simple et fluide de l'auteur. Toutefois nous nous demandons si elle est justifiée en ce qui concerne le néologisme « ex-istance », traduit en italien en « ex-istanza », car si elle rend la signification linguistique de ce mot dans la langue française, elle ne transmet pas le *sens* du discours de l'auteur. Le néologisme « ex-istance » exprime l'idée d'une vie qui s'est dédoublée à la suite d'un événement marquant. Il y a un avant et un après exprimé par le jeu des allitérations entre ex-istance et existence, qui en français sont presque homophones. En italien, par contre, « ex-istanza » n'établit que de loin une équivalence phonétique et sémantique avec « esistenza » et ne permet pas de rendre le jeu de mots du texte français. Nous nous trouvons ici devant un cas de traduction littérale réflexe, qui ne rend pas compte de l'effet original.

¹⁶⁹ Être « ex » c'est, d'un côté, avoir un statut mal déterminé et, de l'autre, éprouver un sentiment de malaise. **Tout** cela concerne aussi bien les individus que **la collectivité**, tant leurs identités que leur mode d'existence, une espèce d'**ex-istance**, à la fois rétroactive et superposée.

5.4.4 Raisons de la traduction littérale et de la transposition créatrice

L'essayiste fait défiler sous les yeux du lecteur une grande quantité de noms propres, noms de personnes, noms de lieux, qui s'offrent à une exploration et font que le thème de l'essai apparaît plus vaste, voire inépuisable. Ces énumérations, qui ne sont jamais exhaustives, suggèrent le malaise de l'auteur dans un monde qui lui semble indifférent et indifférencié mais également sa joie car l'évocation de cet espace infini l'éloigne des pensées et des réflexions angoissantes que la réalité lui inspire.

Considérons comment a été traduit cet extrait de *La Méditerranée et l'Europe* où l'auteur décrit les différents golfes de la Méditerranée. À la fin d'un développement plutôt neutre, dans le style professoral et détaché qui caractérise souvent la voix de l'historien, il ajoute le commentaire suivant:

[i]l y a bien d'autres termes aux origines très différentes, sous lesquels nous désignons ces espaces particuliers où la terre et la mer s'étreignent. L'idée de golfe suggère souvent l'accueil ou le repos, le désir de retourner à bon port et d'y retrouver la personne aimée. Rappelons, en outre, que *golfe* et *gouffre* proviennent d'une racine commune et relèvent de la même étymologie. (Méd. : 53, en italique dans le texte)

Ce « nous » qu'exprime l'auteur n'est plus celui du professeur, de l'académicien, de l'historien : il représente l'érudit qui devient poète et invite ses auditeurs à savourer le sens profond des mots, les mystères dont le langage est porteur. En se servant de la paronomase qui, en rapprochant sur le plan phonétique « golfe » et « gouffre » à travers les allitérations des « o » et des « e » et les reprises du « g » en début du mot, les unit au niveau du sens, l'auteur signale au lecteur qu'il bascule dans une autre réalité, dans un autre monde : l'espace de la vision et de la création

littéraire. Cette paronomase est un exemple d'*écriture* qui se manifeste au sein d'une *scriptio*, pour reprendre les catégories barthésiennes. Et, bien que communiquant des informations notionnelles, se situant donc sur le plan du vrai, du véridique, de l'expérience, elle transmet au lecteur, par le pouvoir métaphorique du langage, un sens universel, se détachant du réel tout en explorant les profondeurs et les sources d'une civilisation et d'une période historique. Les golfes, vrais ou imaginaires, apparaissent comme une métaphore de l'existence : des lieux primordiaux, « des seins et des girons », dont on se détache pour enfin y revenir, des lieux de séparation et de mort, mais aussi de rencontre, de partage, d'amour et de vie. Observons maintenant comment Vulpius a rendu le sens de ce passage:

Original	Traduction
<p>Il y a bien d'autres termes aux origines très différentes, sous lesquels nous désignons ces espaces particuliers où la terre et la mer s'étreignent. L'idée de golfe suggère souvent l'accueil ou le repos, le désir de retourner à bon port et d'y retrouver la personne aimée. Rappelons, en outre, que <i>golfe</i> et <i>gouffre</i> proviennent d'une racine commune et relèvent de la même étymologie. (Méd. : 53, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>Esistono svariati altri termini, di origine molto diversa, per designare questi spazi particolari in cui il mare e la terra si toccano e si abbracciano. L'idea del golfo suggerisce spesso l'accoglienza o il riposo, il desiderio di tornare al proprio porto, di ritrovarvi la persona amata. Ricordiamo inoltre che in francese golfe (golfo) e gouffre (abisso) derivano da una radice comune. Hanno la stessa origine e talvolta una simile fine. (Med.: 55, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁷⁰</p>

¹⁷⁰ Il existe beaucoup d'autres termes, dont l'origine est très variée, pour désigner ces espaces particuliers où la mer et la terre se **touchent et s'embrassent**. L'idée du golfe suggère souvent l'accueil ou le repos, le désir de retourner dans son propre port, d'y retrouver la personne aimée. Rappelons aussi **qu'en français golfe, (golfe) et gouffre (gouffre) dérivent d'une racine commune. Ils ont la même origine et parfois la même fin**.

Une triple démarche est suivie dans ce passage. On propose une traduction littérale, une traduction par emprunts et une explicitation. Ne trouvant pas de véritable solution traductive pour les mots français « golfe » et « gouffre », on les reprend tels quels dans le texte italien. Tout simplement ces mots ne sont pas traduits. Or, cette solution n'est pas à notre avis optimale. En italien les signifiants correspondant aux termes français « golfe » et « gouffre », c'est-à-dire « golfo » et « abisso », ne présentent pas la même allitération en « g » ni la même assonance des « o ». Dans le texte traduit, on surmonte cette difficulté en les laissant en français, prudence qui nous renseigne sur l'équivalence phonétique entre les deux vocables dans cette langue, mais qui renonce donc à rendre leur proximité par d'autres moyens propres à la langue de la traduction. À la fin de cette séquence, on trouve une phrase entièrement nouvelle : « Ils ont la même origine et parfois la même fin ». Le résultat de cette traduction est donc quelque peu décevant sur le plan expressif, si comparée à l'original. En effet, elle semble priver le texte traduit de sa vivacité, de sa force, de sa spontanéité, de sa précision. Bref, elle ne rend pas compte de la raison d'être du texte de départ. D'autres choix plus créatifs sont pourtant envisageables :

Original	Notre proposition
Rappelons, en outre, que <i>golfe</i> et <i>gouffre</i> proviennent d'une racine commune et relèvent de la même étymologie. (Méd. : 53, en italique dans le texte)	Ricordiamo, inoltre, che <i>golfo</i> e <i>grembo</i> derivano da una radice comune e hanno la stessa etimologia. ¹⁷¹

En maintenant la paronomase par l'emploi de « golfo » et de « grembo », littéralement « golfe » et « giron », cette traduction sauvegarde aussi bien la précision du discours de l'historien que le pouvoir évocateur des mots dont se sert l'écrivain. Rappelons ici ce que dit Jakobson (2003 :

¹⁷¹ Rappelons, en outre, que golfe et giron dérivent d'une racine commune et relèvent de la même étymologie.

86 [1959]) à propos de la traduction du « jeu de mots » ou, plus précisément, de la « paronomase » : que sa « domination soit absolue » comme dans la poésie, ou « limitée », comme dans cet extrait, la traduction littérale est « impossible » et seule la « transposition créatrice » offre des possibilités de réussite.

5.4.5 Traduire la langue ou l'effet ?

Pour montrer par un autre exemple que le traducteur de l'essai est confronté à un mélange de pragmatique et de littéraire dont la transposition constitue un véritable défi, examinons cet extrait de *La Méditerranée et l'Europe* et sa traduction:

Original	Traduction
<p>Les habitants de la côte du Sud, et notamment les Arabes du Maghreb, ont cherché eux aussi leurs « îles fortunées » (<i>al-djaz'iral-khalidat</i>), croyant probablement les découvrir dans une Espagne que l'imagination peuple de châteaux. (Méd. : 35, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)</p>	<p>Gli abitanti delle sponde meridionali, e in particolare gli Arabi del Maghreb, hanno cercato anch'essi le loro « isole fortunate » (<i>al-djaz'iral-khalidat</i>), convinti probabilmente di scoprirli in una Spagna che l'immaginazione aveva popolato di castelli: castelli in aria, Châteaux en Espagne ! (Med. : 37, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)¹⁷²</p>

¹⁷² Les habitants des rives méridionales, et en particulier les Arabes du Maghreb, ont cherché eux aussi leurs « îles fortunées » (*al-djaz'iral-khalidat*), convaincus sans doute de les découvrir dans **une Espagne que l'imagination avait peuplée de châteaux : châteaux en l'air, Châteaux en Espagne !**

Il s'agit d'une traduction par emprunt mais ici, l'expression idiomatique transcrite en français dans le texte italien n'est pas formellement présente dans l'original où elle n'est qu'évoquée. Pour avoir accès au sens de l'extrait cité, le traducteur doit connaître la langue française et notamment ses formes figées. À la limite, lorsqu'une expression ne lui est pas familière, il peut faire une recherche phraséologique et terminologique pour comprendre la séquence verbale et trouver la référence à l'expression idiomatique française. Lorsque l'auteur est encore en vie et qu'il est disponible, il peut fournir son aide pour clarifier une expression ou pour proposer une solution traductive acceptable. Ce qui en tout cas apparaît de façon évidente dans cet exemple, c'est que la traduction se réalise dans une « situation forcée *entre les langues* », comme dit Vegliante (1996 : 44, en italique dans le texte), à savoir dans une condition où ce qui est dit dans une langue est complété par ce qui peut être dit dans l'autre. Au cœur du processus traductif, le traducteur ressent dès lors cette « vibration » (Vegliante *id.* : 72) produite par l'extrême proximité des langues. Il prend conscience du rapport unique établi entre les deux faces du signe dans une langue et tente de le reproduire, dans l'autre langue, par d'*autres* moyens.

En effet, bien que le français et l'italien soient proches de par leur origine et leurs traditions culturelles, ce dernier ne connaît pas la tournure idiomatique française « bâtir des châteaux en Espagne », il en possède toutefois une autre équivalente « costruire castelli campati in aria », littéralement « bâtir des châteaux dans l'air », encore qu'elle ne mentionne pas l'Espagne. En décidant alors de juxtaposer les deux expressions pour préserver la référence à l'Espagne, on effectue une étrange traduction par emprunt car l'expression française figée n'est pas matériellement présente dans le texte original. Ce faisant, le texte traduit signale aux lecteurs qu'ils n'ont pas affaire à l'original, que le texte qu'ils ont sous les yeux n'a été créé ni dans leur langue ni dans leur culture. C'est là une des solutions possibles qui nous rappelle l'irréductibilité des idiomes et des cultures dont ils sont issus. Cependant, s'il est parfois préférable que l'*autre* apparaisse comme tel en traduction, cela ne va pas sans porter atteinte à la spontanéité de l'expression.

Pourtant, d'autres solutions, plus créatives et plus proches des principes régissant la traduction récréation telle que nous la concevons, sont envisageables. Par exemple en évoquant le monde merveilleux des « Mille et une nuits ». La traduction pourrait dès lors être la suivante :

Original	Notre proposition
Les habitants de la côte du Sud, et notamment les Arabes du Maghreb, ont cherché eux aussi leurs « îles fortunées » (<i>al-djaz'iral-khalidat</i>), croyant probablement les découvrir dans une Espagne que l'imagination peuple de châteaux. (Méd. : 35, en italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras.)	Gli abitanti delle sponde meridionali, e in particolare gli Arabi del Maghreb, hanno cercato anch'essi le loro « isole fortunate » (<i>al-djaz'iral-khalidat</i>), convinti probabilmente di scoprirli in una Spagna da Mille e una notte. ¹⁷³

La référence change, l'effet général non. On aurait pu recourir à d'autres univers et à d'autres histoires pour restituer le sens du merveilleux exprimé par l'original. Ainsi, l'expression idiomatique italienne « sognare ad occhi aperti », c'est-à-dire « rêver les yeux ouverts » aurait pu être utilisée comme suit :

Original	Autre proposition
Les habitants de la côte du Sud, et notamment les Arabes du Maghreb, ont cherché eux aussi leurs « îles fortunées » (<i>al-djaz'iral-khalidat</i>),	Gli abitanti delle sponde meridionali, e in particolare gli Arabi del Maghreb, hanno cercato anch'essi le loro « isole fortunate » (<i>al-</i>

¹⁷³ Les habitants des côtes du midi, et en particulier les Arabes du Maghreb, ont cherché eux-aussi leurs « îles fortunées » (*al-djaz'iral-khalidat*), croyant probablement les découvrir dans une **Espagne de Mille et une nuits.**

<p>croyant probablement les découvrir dans une Espagne que l'imagination peuple de châteaux. (Méd. : 35)</p>	<p><i>djaz'iral-khalidat</i>), credendo di trovarle in una Spagna sognata ad occhi aperti.¹⁷⁴</p>
---	---

Quoi qu'il en soit, un questionnement sur les choix expressifs à opérer s'impose: le traducteur pénètre dans l'univers discursif de l'auteur, en extrait le sens profond et cherche dans sa langue des formes pouvant l'exprimer. C'est à ce moment que son dire peut être plus ou moins approprié, opportun, à *kairos*, comme le disaient les Sophistes de l'acte de parole. C'est ainsi qu'il affirme sa liberté de parole et qu'il engage sa responsabilité de co-auteur. S'il traduit littéralement « golfe » et « gouffre » sans prêter attention à la paronomase et sans la recréer dans l'autre langue, s'il traduit mot à mot l'énoncé « châteaux en Espagne », son texte perd son pouvoir évocateur et se banalise en une plate paraphrase. Mais traduire l'essai poétique signifie répondre à de tels défis. Car, comme l'écrit Antoine Berman (1984: 20), c'est la « *parlance* » propre de la langue de la traduction qui est amplifiée et enrichie par des voies que seule la traduction incite à explorer.

¹⁷⁴ Les habitants des côtes du midi, et en particulier les Arabes du Maghreb, ont cherché eux-aussi leurs « îles fortunées » (*al-djaz'iral-khalidat*), croyant probablement les découvrir dans une **Espagne rêvée les yeux ouverts**.

6. BILAN

Il convient à présent de considérer ces traductions dans leur globalité. Pour traduire l'essai poétique, le traducteur doit considérer le contexte plus vaste dans lequel ce type de discours est écrit et lu de nos jours. Ces mots de Tzvetan Todorov (2007 : 24-25) sur la littérature d'aujourd'hui expliquent bien quel est son contexte de lecture :

aujourd'hui comme hier, [le lecteur] lit ces œuvres [littéraires] non pas pour mieux maîtriser une méthode de lecture, ni pour en tirer des informations sur la société où elles ont été créées, mais pour y trouver un sens qui lui permette de mieux comprendre l'homme et le monde, pour y découvrir une beauté qui enrichisse son existence ; ce faisant, il se comprend mieux lui-même.

Considérée sous cet angle, la traduction de l'essai poétique doit forcément s'adapter au dessein de l'essayiste qui souhaite donner sa vision du monde, faire réfléchir, raconter, émouvoir, partager aussi bien une idée qu'une émotion, un sentiment. Si le traducteur assume les responsabilités que sa médiation comporte, il doit respecter le contrat littéraire passé avec ses lecteurs.

Or, force est de reconnaître que le respect de cet engagement ne prévoit pas de *tertium comparationis*. Ainsi, il n'existe pas, comme le dit Paul Ricœur (2004 : 39-40 [1999], souligné dans le texte), « de critère absolu de la bonne traduction ». La traduction est une sorte « d'équivalence présumée » en ce sens qu'elle n'est pas « fondée dans une identité de sens démontrable ». La traduction, note encore Ricœur (2004 : idem),

est une équivalence sans identité. Cette équivalence ne peut être que cherchée, travaillée, présumée. Et la seule façon de critiquer une traduction – ce que l'on peut toujours faire -, c'est d'en proposer une autre présumée, prétendue, meilleure ou différente.

C'est dans cette optique que nous avons analysé des exemples concrets de traduction, en proposant, le cas échéant, des solutions différentes.

Que peut-on dire quant aux stratégies des traducteurs ? Sont-elles cohérentes, justifiées, partageables? La traduction de Vulpius passe d'une stratégie *littéralisante* à une *adaptation libre*, notamment lorsque le discours a une portée politique et historique. Son effort d'appropriation et de reformulation de ces parties textuelles est si important qu'il lui arrive de se substituer à l'auteur, dont elle complète parfois la pensée en ajoutant ou en supprimant des mots ou des phrases entières, que ne justifient ni le texte, ni le dessein de celui qui l'a rédigé. Rappelons que si traduire ne signifie pas transcoder d'une langue à l'autre, cela ne revient pas non plus à se saisir du texte pour le paraphraser ou en faire une exégèse. Traduire suppose une *fidélité à trois éléments essentiels et interdépendants* :

[c]e triple rapport de fidélité au vouloir dire de l'auteur, à la langue d'arrivée et au destinataire de la traduction est indissociable. Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidèle au sens. (Hurtado Albir 1990 : 118)

N'être fidèle qu'à sa propre langue, comme le fait Vulpius, ne signifie pas véritablement traduire. Par contre, lorsque le travail qu'effectue l'auteur sur le langage est plus créatif, que son texte devient plus poétique, ce qui exigerait davantage une traduction récréation, Vulpius demeure fidèle à la lettre et sa stratégie est littérale. Sa traduction, faite d'emprunts, de calques, de formes correspondantes à la langue de l'original, est peu expressive. Le défi que pose la récréation des jeux de mots, des paronomases ou des parties du texte ayant une dimension symbolique n'est pas complètement relevé. Les formes idiomatiques, les rythmes et les sonorités des phrases de l'original ont gêné la traductrice qui n'a pas trouvé de véritables solutions. De même, les chutes *poétiques* terminant des séquences thématiquement homogènes du texte, les paronomases doivent faire l'objet d'une *récréation*. Cette dernière exige un traitement soigné de l'information et une

reformulation créatrice.

La traduction de Volterrani est par contre une traduction essentiellement *littéralisante* qu'autorise le style fluide et simple du texte original. Celui-ci apparaît comme un hymne à l'histoire révolue, à la nostalgie, à la déception. C'est un sentiment d'absence et de manque que l'on infère de ce discours. La particule « ex » l'envahit et le fonde à la fois : « J'ai choisi une langue appartenant à un ex monde pour écrire ce livre sur un monde « ex », affirme-t-il et de nombreux vocables en sont affublés : ex-Yougoslavie, ex-russes, ex-Ukrainiens, ex-socialiste, ex-communiste, ex-officiants, ex-directeurs d'entreprise, ex-instances. Le passé et l'avenir ne sont pas les deux termes d'une opposition, ils se rangent du même côté, celui de la « désillusion » et de la « déchirure ». Un sentiment unique parcourt le texte et lui confère sa dimension poétique : la « déshérence ». Il n'y a plus d'héritiers, c'est ce que révèlent les oscillations : « entre trahison et outrage », « entre asile et exil », « héritiers sans héritage ». De même, l'écrivain fait défiler sous les yeux du lecteur une grande quantité de noms propres, noms de personnes ou noms de lieux. Ils n'ont pas de traits distinctifs et tombent dans la « généralisation », tout comme les faits historiques. C'est de cette manière qu'ils suggèrent le malaise de l'auteur.

Pour traduire ce sentiment de mélancolie qui s'érige en symbole d'une situation existentielle il suffit de suivre de près le texte de départ et de proposer une traduction littérale, à condition, certes, que celle-ci soit *assumée* et *réfléchie*. La lisibilité et la simplicité de l'écriture de Matvejevitch facilite ce choix stratégique du traducteur. La reproduction littérale suffit presque toujours à créer l'émotion littéraire dans la langue de la traduction. Mais elle s'expose parfois à des contresens, voire à des erreurs comme dans l'exemple de l'« arrêt de mort » (Monde « ex » : 160) cité plus haut, qui entre dans la catégorie des faux amis. Ce type de traduction présuppose que Volterrani aborde son texte comme un texte sacré : pour lui la langue de l'auteur compte en tant que telle, elle n'est pas un instrument au service d'une idée, d'un projet, d'une émotion.

Cela étant dit, la traduction de Volterrani a plus de mérites que de défauts car l'impression générale qu'elle produit sur le lecteur italien est comparable à celle qui se dégage de l'original. Elle parvient le plus souvent à doser harmonieusement correspondances et équivalences. Les noms propres, les noms géographiques, les dates, les chiffres, les événements historiques et politiques, les citations, dont est ponctué le texte, ont exigé une transposition qui tienne compte du fait que les références peuvent varier et que les cultures comme les langues ne se superposent pas toujours. Ainsi, le traducteur suit le plus souvent les modalités d'une *littéralité assumée*, donc tout à fait partageables et justifiables, sans toutefois dédaigner *l'adaptation ponctuelle*.

Mais là où la traduction est parfois plus libre, plus innovante, nous nous sommes demandé s'il ne dépasse pas le cadre de ses attributions en allant vers une ré-écriture, comme dans le cas des « Arènes de Pola » qui deviennent, par métaphore, le « Colisée de l'Adriatique ». Il est par ailleurs probable que l'auteur soit intervenu dans maints passages et qu'il ait ajouté, dans la version italienne, le nombre et les noms des populations ayant habité les côtes de l'Istrie, des expressions telles qu'« entre asile et exil », des effets d'accentuation (désagrégée, ex-ville), des exclamations (Tant d'ex !) ou des atténuations (presque, à moitié). On peut ici aisément reconnaître le style de l'auteur.

Ainsi, là où la traduction est plus libre, plus innovante, nous nous sommes trouvés face à des *ajouts* et nous nous sommes posé la question de savoir s'ils étaient justifiés. L'examen de la traduction de *La Méditerranée et l'Europe* de Vulpius a soulevé des problèmes analogues, et lorsque les ajouts nous ont paru substantiels, nous les avons attribués à l'intervention de l'auteur qui a voulu compléter un concept ou enrichir le texte de détails, de nuances. Cela relève de la nature même de ce type de discours qui se donne comme représentation d'une réalité en perpétuelle transformation.

CONCLUSION

Le moment est venu de dresser un bilan de notre recherche. Dans ce travail nous avons envisagé d'étudier les aspects *pragmatiques* et *littéraires* d'un genre de discours contemporain assez particulier, l'essai littéraire, dit aussi poétique, en vue de constater comment il peut être traduit dans une autre langue-culture. Ce qui nous intéressait, c'était avant tout d'examiner la création littéraire, de dévoiler les particularités d'un type de discours où sont amalgamés rêve et réalité, objectivation et poétisation, engagement et littérature, en vue d'étudier le processus et les modalités selon lesquels s'accomplit sa traduction dans la langue et dans la culture d'arrivée.

Qu'il nous soit permis de résumer ici brièvement les étapes de ce parcours et d'en synthétiser les acquis.

ACQUIS DE LA PREMIÈRE PARTIE

Dans un premier temps, nous avons considéré l'essai en tant que genre de discours et en avons recherché les traces dans la culture occidentale pour isoler ses deux fonctions principales : d'un côté, clarifier, informer, témoigner, de l'autre faire rêver, imaginer, réfléchir. Ce constat nous a amené à formuler l'hypothèse selon laquelle il existe essentiellement deux types d'essais : d'abord celui qu'Angenot (in Dumont 2003 : 137-149 [1982]) appelle l'essai « diagnostic », ensuite, l'essai « méditation ». Le premier se base sur une rhétorique du vrai et du démontrable et vise à transmettre un savoir immédiat, dont le champ est limité à un domaine précis. Sa fonction est de clarifier et de rendre manifeste ce qui en apparence est brouillé et inconnu. Le second s'exprime à travers un discours qui tend à s'appropriier et à reconstruire de nouveaux savoirs. S'ouvre alors

l'espace de la littérature, lieu où le « moi » de l'auteur devient le « je » du personnage fictif qui raconte et exprime son point de vue, qui s'adresse à une autre conscience, celle du « lecteur », avec laquelle il instaure un dialogue fécond. Le discours de l'essai ainsi conçu suscite chez le lecteur une réflexion profonde, qui stimule la vision d'un « objet imaginaire » au sens qu'Iser (1985 : 119 [1976]) attribue à cette expression : « un objet est imaginaire dès lors qu'il n'est pas donné mais qu'il peut être produit symboliquement dans l'imagination du destinataire ». Cet objet qui est « mis à l'essai » est la réalité elle-même érigée en symbole d'une situation à la fois personnelle et universelle. Le sens de ces textes glisse dès lors vers une dimension archétypale, atemporelle, symbolique.

C'est ce sens particulier que nous avons essayé d'observer dans les deux essais de Predrag Matvejevitch.

ACQUIS DE LA DEUXIÈME PARTIE

Dans la deuxième partie nous avons donc examiné de plus près ce qui caractérise l'essai méditation, ou l'essai proprement littéraire dit aussi poétique en recourant aux notions barthésiennes d'*écrivant* et d'*écrivain* et à celles de *texte fermé* et de *texte ouvert* forgées par Eco. L'essai prévoit en effet la présence, dans son discours, de deux instances communicatives différentes : d'un côté, celle de l'*écrivant*, qui vise à exprimer son point de vue de façon claire et univoque avec un langage standard et peu personnel qui serait dès lors une simple *scription*, de l'autre, celle de l'*écrivain* qui veut faire « tourner les savoirs », les disposer de façon à créer des configurations nouvelles mais qui ne peut y parvenir qu'à travers une *écriture*. Ce projet hybride de l'essayiste, mi-pragmatique et mi-littéraire, s'exprime par des formes textuelles que nous nous sommes efforcé d'étudier dans les essais poétiques de Matvejevitch qui a lui-même utilisé cet adjectif, en parlant de son ouvrage *Bréviaire méditerranéen* (1995b [1987]), pour qualifier un type

d'essai « sans note en bas de page », qui éviterait le style « professoral » et qui communiquerait « comme un roman » (cf. Matvejevitch in Martelletto 2009).

À la suite de l'analyse textuelle menée sur notre corpus, nous pouvons considérer que ces discours expriment l'indignation, les dénonciations, les cris de révolte, les réactions âpres, polémiques, voire violentes que déclenchent les événements historiques ou politiques contemporains et qu'ils remplissent une fonction immédiate : transmettre la pensée de l'auteur et provoquer une réaction, telle que les démissions de ceux que Matvejevitch appelle les *Seigneurs de la guerre* (cf. Matvejevitch 1999) responsables, à ses yeux, des conflits des Balkans (cf. *Le monde « ex »* : 248). Mais, si une instance pragmatique, qui aurait le pouvoir utopique « d'ébranler le monde » comme le dit Barthes, caractérise le discours de l'essai, celui-ci remplit également une fonction à la fois plus « expressive » et plus « poétique », plus modeste mais aussi plus authentique, en ce sens qu'il exprime un état d'âme, un sentiment particulier de perte, de dépaysement, de malaise qui accable l'homme face au réel. Nous avons donc observé que dans ces textes s'unissent des pôles conceptuels différents: le subjectif et le collectif, l'expérience individuelle et l'Histoire générale, la parole pragmatique, ayant une référence directe à la réalité et souhaitant un peu naïvement changer les consciences et les comportements, et la parole poétique qui est jeu, évasion, soulagement, imagination, rêverie, émotion. Au delà de leur aspect explicatif, argumentatif, didactique, notionnel, étroitement lié au réel, ces textes présentent donc une nature poétique, émotionnelle et esthétique, liée à l'imaginaire. Dans ce type d'essai, instance scientifique et instance poétique constituent une seule entité complexe et indivisible.

C'est ainsi que, paraphrasant Jakobson, nous pouvons appeler « poétiques » les essais de Matvejevitch : ils ne sont qu'accidentellement et qu'accessoirement des discours scientifiques, tout au moins dans la mesure où la scientificité n'y est pas un procédé dominant mais un mode

d'expression intervenant soit en parallèle soit en opposition avec le discours poétique, lyrique¹⁷⁵, symbolique. Si l'essai se sert donc des règles propres au discours scientifique, telles que les tournures impersonnelles, le recours aux documents, aux citations, aux maximes, aux formulations frappantes, au langage figuré et abstrait de l'historien et du chroniqueur, ce n'est que pour mettre davantage en relief son versant méditatif, symbolique, universel. De même, la citation, l'anecdote, les incises, les listes de mots, telles que les présente Matvejevitch, projettent le lecteur hors du temps tout en lui révélant un réel qui peut être « goûté », un savoir qui peut être « savouré », comme dirait Barthes.

Ce sont justement ces conceptions esthétiques consubstantielles à la vision de l'art de Matvejevitch qui marquent le plus son usage du langage et qui doivent par conséquent être prises en compte par le traducteur.

ACQUIS DE LA TROISIÈME PARTIE

Au début de la troisième partie nous nous sommes posé les questions suivantes: quelles sont les spécificités de la traduction dite *pragmatique* et de la traduction dite *littéraire*? Quelles sont les limites de l'*adaptation*? Quel rôle joue la *créativité* dans le processus traductif? Quand la traduction *littérale* est-elle justifiée? Et quand peut-on dire que les essais traduits ont su reproduire le même *effet* que l'original, transmettre le *sens pragmatique* et le *sens poétique* des discours originaux et surtout leur *fusion*?

¹⁷⁵ Rappelons que nous employons le terme « lyrique » appliqué à l'essai au sens que lui attribue Paquette (1985: 622, souligné dans le texte) lorsqu'il note que le « lyrisme » de l'essai « s'évalue à la récurrence, au sein du texte, d'éléments formels spécifiquement linguistiques (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ou sémantiques), dans la mesure où nous pouvons définir le lyrisme comme *du langage* qui, par son propre code, indique qu'il tend vers *de la musique* ».

Geneviève Roux-Faucard (2008 : 219), en parlant de la poétique du récit traduit, appelle « zones-signaux » ces passages où se réalise un « embranchement permettant au lecteur de passer d'une lecture à une autre, du texte à l'autre texte ». De tels « embranchements » feraient glisser le discours de l'essai traduit du pragmatique au poétique, du réel à l'imaginaire. Le langage sec et dur de l'historien, du savant et du chroniqueur communiquerait dès lors son sens plus vaste grâce à une logique binaire, symétrique, symbolique et métaphorique. Ce serait comme si du « peu » que disent les mots, la simplicité, voire la pauvreté du style scientifique, du discours historique, jaillissait le « beaucoup » qui projette hors du temps et de l'espace, dans le monde des pensées, des réflexions profondes et des émotions qui affleurent dans la conscience de l'homme. Le poétique que le traducteur se chargerait donc de reproduire dans l'autre langue-culture naîtrait dans une bande étroite, une zone parasitaire, accessoire, « paroptique », qui se superpose aux autres composantes du discours (historique, scientifique, politique), et en changerait la signification première. En traduisant l'essai poétique, le traducteur devrait donc conserver les lectures symboliques suivantes :

- violence/paix : la violence, c'est celle de l'événement¹⁷⁶ extérieur qui bouleverse l'ordre établi aussi bien dans l'Histoire collective que dans l'identité subjective ; la paix, c'est ce qui est recherché à travers la réflexion, le raisonnement, l'écriture;
- réalité extérieure/réalité intérieure : la première se présente immédiatement à l'esprit, elle surprend, fascine, fait peur ; la seconde est une réalité construite dans et par le discours de

¹⁷⁶ Michel Foucault considère que l' « événement » est un élément qui précède les catégories qui s'appliquent pour juger de la réalité, ce que Foucault appelle, dans *Les mots et les choses* (1966: 357), des « positivités » : espace, temps, travail, langage. L'événement, c'est la manifestation tout court du réel, une *rupture* dans l'ordre établi, l'apparition d'une instabilité qui n'est pas encore réglée par la mise en ordre de la raison. Concept pré-catégoriel, donc, mais aussi anti-catégoriel dans la mesure où l'événement, en produisant une fracture dans une uniformité, brise l'hégémonie des catégories qui donnent forme au réel et nous donne l'occasion d'établir une relation de *nécessité* et non de *vérité* entre le sujet et le monde, l'homme et l'époque dans laquelle il est appelé à vivre. Voilà pourquoi le réel est problématique dans l'essai.

l'essai, elle a le pouvoir d'apaiser, de réconcilier, de dévoiler la beauté et l'unité même là où il n'y a que bruit et division;

- obscur/clair : la réalité est obscure, elle constitue un mystère auquel le raisonnement de l'essayiste et du lecteur apporte de la lumière ;
- superficiel/profond : les événements se succèdent en surface sans avoir apparemment de sens alors que dans la conscience du sujet tout s'enchaîne selon des logiques souterraines;
- présent/passé/futur : le passé est à jamais révolu, le futur est incertain, le présent est en « déshérence » ;
- objectivation/poétisation : la réalité évoquée a une existence propre, sensible, objective, directement observable, mais le traitement qu'elle subit fait qu'elle entre dans une sorte de monde parallèle, celui de la réflexion. Noms propres, noms de personnes, noms de lieux, faits historiques abondent. C'est de cette manière qu'ils suggèrent le malaise de l'auteur, son dépaysement.

Nous avons constaté que la forme de l'original dépouillée, sobre, demande une reformulation tout aussi essentielle. Ainsi, la traduction *littéralisante* de Volterrani et de Vulpius est le plus souvent celle qui répond le mieux aux exigences traductives de ce genre d'énoncé. Toutefois, lorsque le passage à l'autre langue et à l'autre culture imposait des modifications, les traducteurs ont su aussi *adapter* leur expression en innovant et en trouvant des formes inédites. Mais il s'agissait toujours de changements *discrets* qui respectaient *le vouloir dire* de l'auteur, sa visée ultime, le *génie* de la langue d'arrivée ainsi que les *nécessités* des destinataires.

Cela dément-il une des hypothèses théoriques qui ont soutenu notre démarche, à savoir que le texte littéraire appelle un grand effort de *créativité* de la part du traducteur ? Nous croyons que non. Il convient, en l'espèce, de considérer l'aspect *créatif* de la traduction de l'essai sous ce point de vue : dans les essais *poétiques* de Matvejevitch il n'y a pas de véritable lexique *poétique*, ni de

sujets particulièrement *poétiques*. Ce qui est *poétique*, c'est le *traitement* que subit l'information. Celle-ci soulève un univers de signification, elle est concrète tout en relevant de l'ineffable, elle se dédouble en renvoyant à un référent précis tout en suggérant au lecteur d'innombrables possibilités.

Le défi traductif posé par la *poéticité* de ces textes ne porte que partiellement sur des microstructures, des figures de style, des rythmes ou sur la musicalité des mots ou des segments textuels, à savoir sur les marques qui habituellement confèrent au discours le statut de texte poétique. C'est lorsqu'ils sont pris dans leur globalité que ces textes deviennent poétiques, ils ne le sont pas au niveau de la phrase ou du mot, ils le sont au niveau de la *réminiscence*. Et c'est *l'effet poétique* que produit le texte dans sa totalité qui doit être préservé dans la traduction. Celle-ci devrait donc transmettre, comme le dit Henry Meschonnic (1995 : 514), « ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font ». Soulignons que Barthes (1989 : 14) affirme que le désir de décrire le réel qui « brûle » en l'écrivain

n'a d'abord à sa disposition **qu'un langage pauvre et plat** ; l'affectivité qui est au fond de toute littérature ne comporte qu'un nombre dérisoirement réduit de fonctions : *Je désire, je souffre, je m'indigne, je conteste, j'aime, je veux être aimé, j'ai peur de mourir*, c'est avec cela qu'il faut faire une **littérature infinie**. **L'affectivité est banale**, ou, si l'on veut, typique, et ceci commande tout l'être de la littérature; car si le **désir d'écrire** n'est que la **constellation** de quelques **figures obstinées**, il n'est laissé à l'écrivain qu'une activité de **variation** et de **combinaison**. (En italique dans le texte, c'est nous qui soulignons en gras)

L'expression de l'affectivité en littérature se sert donc d'un langage pauvre, plat et sec. En littérature, dit Barthes (*id.*), « il n'y a jamais de créateurs, rien que des combinateurs » qui reprennent le langage de tous les jours et tentent de lui donner un sens quelque peu nouveau : « c'est avec ce langage premier, - continue-t-il (*ibid.*) – ce nommé, ce trop-nommé, que la littérature doit se débattre : la matière première de la littérature n'est pas l'innommable ». C'est donc à partir de ce langage « pauvre et plat », de ce « nommé », voire de ce « trop

nommé », presque toujours traduisible, lorsque l'on a affaire à deux langues aussi proches que le français et l'italien, au moyen d'une *démarche littéraire réfléchie*, dans le sens de non *réflexe*, que l'on peut « faire une littérature infinie », au sens de nouvelle, inédite, adaptée aux temps que nous vivons. C'est aussi en ce sens qu'il convient de considérer l'aspect *hybride* de l'essai poétique, à l'apparence *pauvre* et *plat*, mais susceptible d'offrir une expérience *poétique*. C'est du moins dans cette perspective que nous avons voulu développer notre réflexion sur l'essai poétique et sur ses traductions possibles. Il est souhaitable que d'autres puissent la reprendre et l'approfondir.

Cette étude a donc été inspirée essentiellement par les ouvrages de Predrag Matvejevitch et de Danica Seleskovitch. Des correspondances souterraines rapprochent ces deux auteurs. Tous deux sont d'origine slave, ils ont émigré en France et sont passionnés de langues et de cultures différentes. Ils ont donc su en quelque sorte braver la malédiction de Babel. Opérant chacun dans son propre domaine, ils nous ont indiqué un seul et même horizon de recherche : en tant qu'essayiste Matvejevitch nous a fait percevoir les possibilités expressives du genre de l'essai littéraire. En tant que chercheuse, Seleskovitch nous a indiqué la voie royale pour comprendre les mécanismes d'une traduction réussie et nous a permis de pénétrer un peu dans les secrets de ce prodige qu'est la communication interlinguistique. L'un et l'autre, nous ont poussé à nous pencher sur la magie du langage et sur l'art de la traduction.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie se compose de trois sections thématiques différentes:

1. Essayistique et Théorie du texte ;

2. Traduction et Traductologie;

3. Autres domaines.

1. ESSAYISTIQUE, THÉORIE DU TEXTE

ADORNO, Theodor Wiesegrund (1984), « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, Coll. Champs, p. 5-29, première édition allemande en 1958.

ANGENOT, Marc (2003), « Remarques sur l'essai littéraire », deuxième section du chapitre intitulé « Typologie » dans *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 46-58, in *Approches de l'essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 137-157.

ARTAUD, Antonin (2003), *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, première édition 1934.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, NRF.

BARTHES, Roland (1999), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, première édition 1966.

- “ (1995), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, première éd. 1975.
- “ (1973-1995), « Théorie du texte », *Encyclopédie Universalis*.
- “ (1994), *Mitologie*, Turin, Einaudi, introduction de U. Eco, traduction de *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 et 1993.
- “ (1991), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 288 p., première édition 1964.
- “ (1989), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 45 p., première éd. 1978.
- “ (1985), « Al lettore italiano », in *Critica e verità*, Turin, Einaudi, coll. PBE, p. 5-9, introduction non présente dans l’original français de *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1999.
- “ (1977), *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- “ (1973a), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.
- “ (1973b), *S/Z. Una lettura di « Sarrasine » di Balzac*, Turin, Einaudi, traduction de *S/Z*, Paris, Seuil, première éd. 1970.
- “ (1972), *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, première éd. 1953.
- “ (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.
- “ (1964), « Criticism as Language », in *The critical moment : Essays on the Nature of Literature*, Londres, Faber, p. 123-129.

BATAILLE, Georges (1994), *Su Nietzsche*, Milan, SE, coll. Saggi e documenti del Novecento, éd. originale *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1973.

BEAUJOUR Michel (1980), *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

BELLEAU, André (2003), « Petite essayistique », in *Approches de l’essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 159-163. Article paru la première fois dans *Liberté*, n° 150, décembre 1983.

BERARDINELLI, Alfonso (2008), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venise, Marsilio.

- BERLAN, Françoise (2002)**, « Essai(s): fortunes d'un mot et d'un titre », in *L'essai : métamorphoses d'un genre*, éd. par Pierre GLAUDES, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, Théories de la littérature, p. 1-16.
- BORGES, Jorge Luis (1995)**, *Finzioni (1935-1944)*, Turin, Einaudi, titre original *Ficciones*, traduction de Franco Lucentini.
- BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita (1962)**, *Manuale di zoologia fantastica*, Turin, Einaudi, titre original *Manual de zoologia fantástica*, traduction de Franco Lucentini.
- BRAUDEL, Fernand (1985), éd.**, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, coll. Champs, première édition 1977.
- BRÉCHON, Robert (1996)**, « Predrag Matvejevitch citoyen d'une Europe introuvable », in *Le monde «ex»*, Predrag MATVEJEVITCH, Paris, Fayard, p. 251-267.
- “ (1995), « Scènes d'un monde terraqué », in *Bréviaire méditerranéen*, Predrag MATVEJEVITCH, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 253-260.
- “ (1993), « Laudatio », in *Predrag Matvejevitch, Lauréat du Prix Européen de l'Essai Charles Veillon 1992*, [plaquette imprimée], Bussigny, Fondation Charles Veillon, p. 7-12.
- BRODSKI, Iosif (1999)**, *Fuga da Bisanzio*, traduit de l'américain par Gilberto Forti, Milan, Adelphi (sixième édition), titre original *Less than one, Selected Essays*, édition française intitulée *Loin de Byzance*, Paris, Fayard, 1988, trad. de l'anglais et du russe par Laurence Dyèvre et Véronique Schiltz.
- “ (1997), *Fondamenta degli incurabili*, Milan, Adelphi, traduit de l'américain par Gilberto Forti, titre original *Fondamenta degli incurabili*.
- “ (1993), « Nobel lecture », in *Nobel Lectures in Literature 1981-1990*, éd. par Tore FRÄNGSMYR, et Sture ALLÉN, Singapore, World Scientific, p. 106-114, traduit du russe par Barry Rubin, première édition 1987.
- “ (1988), « Un volto non comune. Discorso per il Premio Nobel », in *Dall'esilio*, Milan, Piccola Biblioteca Adelphi. Traduction de *Nobelevskaja reč*, The Nobel Foundation, 1987.

CALVINO, Italo (2002), *Le città invisibili*, Milan, Mondadori, coll. Oscar Mondadori, première édition 1972, Turin, Einaudi.

“ (1996), *Lezioni americane*, Turin, Einaudi.

CAMARTIN, Iso (1993), « Allocution », in *Predrag Matvejevitch, Lauréat du Prix Européen de l'Essai Charles Veillon 1992*, [plaquette imprimée], Bussigny, Fondation Charles Veillon, p. 5-6.

CAMUS, Albert (1970), *Noces suivi de L'été*, Paris, Gallimard, coll. Folio, première éd. 1939.

CASSANO, Franco (1996), *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza.

CHAMPIGNY, René (1967), *Pour une esthétique de l'essai*, Paris, Minard.

CHKLOVSKI, Victor (2003), « L'arte come procedimento », in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, éd. par Tzvetan TODOROV, Turin, Einaudi, traduction de *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965. Le nom de l'auteur est translittéré en italien en Šklovskij Viktor.

“ (2002a), *Zoo o lettere non d'amore*, Palerme, Sellerio, traduction de *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi* par Maria Zalambani, première édition 1924.

“ (2002b), *Le voyage de Marco Polo*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, traduit du russe par Marc Slonim, première édition 1938.

COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. Contours Littéraires.

COUÉGNAS, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.

DE OBALDIA, Claire (1995), *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Toronto, Oxford, Clarendon Press et Oxford University Press, 324 p. Traduction française: *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2005, 442 p.

DUFOUR, Mélissa et POISSANT, Maude (2005), « Contours de l'essai : repères bibliographiques (1995-2005) », in *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, p. 133-141.

DUMONT, François (2003) éd., *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Editions Nota Bene, coll. Visées Critiques, 276 p.

DUPRIEZ, Bernard (1994), *Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 544 p., première édition 1984.

ECO, Umberto (2002), *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, première édition 1992, traduction italienne de l'original anglais intitulée *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milan, Bompiani, coll. Tascabili Bompiani, traduction par Sandra Cavicchioli.

“ (1997), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani, coll. Tascabili Bompiani, première éd. 1962.

“ (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milan, Bompiani, première édition 1994.

“ (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, coll. Studi Bompiani. Il campo semiotico, 369 p.

“ (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, première édition 1984.

“ (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, traduit de l'italien par M. Bouzaher, édition italienne, Milan, Bompiani, 2002, première édition italienne 1979.

ÉTUDES LITTÉRAIRES (1972), *L'essai*, Volume 5, numéro 1, avril 1972, 130 p.

“ (2005), *Dérives de l'essai*, éd. par René AUDET, Volume 37, n° 1, 162 p.

- FERRÉ, Vincent (2006)**, « Dynamiques plurielles de l'essai », in *Acta. Fabula, la recherche en littérature* [en ligne], [réf. du 19 mars 2006], 10 p. Disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document1252.php>
- FEJTÖ, François (2003)**, *Viaggio Sentimentale*, Palerme, Sellerio, traduit du français par Aride Fezzi Price, avec préface à l'édition italienne de l'auteur, p. 9-16. Titre original *Voyage sentimental*, Paris, Editions des Syrtes, 2001.
- FORRESTER, Viviane (1996)**, *L'horreur économique*, Paris, Fayard, prix Médicis Essais 1996.
- FORTINI, Franco (1998)**, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milan, Il Saggiatore, coll. EST, 240 p., première édition 1968.
- GENETTE, Gérard (2004)**, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, première édition en 1979 (*Introduction à l'architexte*) et en 1991 (*Fiction et diction*).
- “ (1987), *Seuils*, Paris, Gallimard, coll. Poétique, trad. italienne *Soglie. I dintorni del testo*, Turin, Einaudi, 1989, par Camilla Maria Cederna.
- “ (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GLAUDES, Pierre (2002) éd.**, *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, Théories de la littérature, 472 p.
- GLAUDES, Pierre, LOUETTE, Jean-François (1999)**, *L'essai*, Paris, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 176 p.
- HEMON, Alexandre (2000)**, *Spie di Dio*, Turin, Einaudi, traduit de l'anglais par Angela Tranfo.
- HUTCHEON, Linda (1988)**, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge.
- IOVINELLI, Alessandro (2004)**, *Predrag Matvejević : književnost, kultura i angažman*. Zbornik priredili Sanja Roić i Nenad Ivić Zagreb, Promotej, 2003, in Recensiones – SRAZ

XLIX, [compte rendu en ligne], [consulté le 27 avril 2009]. Disponible sur : <http://giardini.sm/matvejevic/impegno.htm>

ISER, Wolfgang (1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, traduction de *Der Akt des lesens*, première éd. 1976. Edition italienne *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologne, Il Mulino, 1987, avec une introduction à l'édition italienne de Cesare Segre, traduction de *The act of reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

JARRETY, Michel (2001) éd., *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française.

JAKOBSON, Roman (2003), *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, vol. I, Paris, Les Éditions de Minuit, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, 1^{ère} édition 1963.

“ (1987), « The dominant », in *Language in Literature*, éd. par Krystyna POMORSKA et Stephen RUDY, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard U.P., première édition 1935.

KAUFFMANN, R. Lane (2003), « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode », in *Approches de l'essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 183-228, première édition française, traduite de l'original anglais, en 1988.

KAZIN, Alfred (1961), *The Open Form: Essays for our Time*, New York/Burlingame, Harcourt, Brace & World.

KIŠ, Danilo (1996), *Enciclopedia dei morti*, Milan, Adelphi, deuxième édition, Traduit du serbo-croate par L. Costantini, première édition intitulé *Enciklopedija mrtvih*, Zagreb, Globus, 1983.

“ (1993), « Des romans au creux de la main », in *Homo poeticus*, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech, Paris, Fayard, p. 105-121.

- “ (1990a), *I leoni meccanici*, Milan, Feltrinelli. Traduit du serbo-croate par M. N. Suffada.
- “ (1990b), *Clessidra*, Milan, Adelphi, traduit du serbo-croate par Lionello Costantini, première éd. 1989 intitulée *Peščanik*.
- “ (1971), *Jardin, cendre*, Paris, Gallimard. Traduit du serbo-croate par Jean Descat, éd. originale intitulée *Bašta, pepeo*, 1965.

KRISTEVA, Julia (1969), *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.

KUNDERA, Milan (1997), *L'identità*, Milan, Adelphi, traduction de *L'identità*, première éd. 1997.

- “ (1990), *L'immortalità*, Milan, Adelphi, traduction de *Nesmrtelnost*, première éd. 1990.
- “ (1985), *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milan, CDE, traduction de *Nesnesitelná lehkost bytí*, première éd. 1984.

LEOPARDI, Giacomo (1997), *Zibaldone*, Milan, Mondadori, première éd. posthume en 1898-1900.

LÉVY-STRAUSS, Claude (1984), *Tristes tropiques*, Paris, Plon, première édition 1955.

LITS, Marc (1990), « Pour une définition de l'essai », in *Lettres romanes*, vol. 44, n° 4, p. 286-296.

LUKÁCS, Georges (1974), « Á propos de l'essence et de la forme de l'essai. Une lettre à Leo Popper », in *L'Ame et les formes*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Bibliothèque de Philosophie, p. 12-33, traduction de *Die seele und die Formen*, Berlin, Felischel, première édition 1911. Traduction, notes introductives et postface par Guy Haarscher, p. 9-11.

MACÉ, Marielle (2006), *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XXe siècle*, Paris, Belin, collection L'Extrême Contemporain, 361 p.

- “ (2005), « Figures de savoir et *tempo* de l’essai », in *Études littéraires*, [en ligne], vol. 37, n° 1, p. 33-48. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/012823ar>

MAGRIS, Claudio (1998), *Microcosmi*, Milan, Garzanti.

- “ (1995), « Pour une philologie de la mer », Introduction in *Bréviaire méditerranéen*, Predrag MATVEJEVITCH, Paris, Petite Bibliothèque Payot, traduit de l’italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, p. 7-12.
- “ (1988), *Danube*, Paris, Gallimard, coll. Folio, Prix du Meilleur Livre étranger (essais) 1990. Traduction de *Danubio*, Milan, Garzanti, 1986, par Jean et Marie-Noëlle Pastureau.

MAINGUENEAU, Dominique (1976), *Initiation aux Méthodes de l’analyse du discours*, Hachette, Paris.

MANGANELLI, Giorgio (1999), *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, Milan, Marcos y Marcos.

- “ (1994), *Il rumore sottile della prosa*, Milan, Adelphi.

MARGANTIN, Laurent (2006) éd., *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, Harmattan, coll. Ouverture philosophique.

MARTELLETTA, Nicoletta (2009), « Mediterraneo, la "culla" che attende un futuro », article paru dans le quotidien *Il giornale di Vicenza* du 5 mars 2009 [en ligne]. Disponible sur <http://www.ilgiornaledivicenza.it/stories/home/172171/>

MATVEJEVITCH, Predrag (2010), *Pane nostro*, Milan, Garzanti, traduit du croate par S. Ferrari.

- “ (2009), *Venezia minima*, Milan, Garzanti, traduit du croate par Giacomo Scotti, introduction de Raffaele La Capria.

- “ (2003), *L'altra Venezia*, Milan, Garzanti, traduit du croate par Giacomo Scotti, quelques chapitres écrits directement en italien par l'auteur, préface de Raffaele La Capria.
- “ (2001), « Segni, sentieri, solitudini. Ivo Andrić tra Oriente e Occidente », in Ivo ANDRIĆ, *Romanzi e racconti*, Milan, Mondadori, coll. *I Meridiani*, p. XI-XXXVI.
- “ (1999), *Les seigneurs de la guerre*, éd. par Predrag MATVEJEVITCH, Vidoslav STEVANOVIC et Zlatko DIZDAREVIC, Paris, L'Esprit des Péninsules, trad. du serbo-croate par Mauricette Begic, Nicole Dizdarevic, Sacha Sirovec.
- “ (1998), *La Méditerranée et l'Europe - Leçons au Collège de France*, Paris, Stock, éd. it. (1998), *Il Mediterraneo e l'Europa, Lezioni al Collège de France*, Milan, Garzanti, coll. Gli Elefanti, Saggi, traduit du français par Giuditta Vulpius.
- “ (1996), *Le monde « ex ». Confessions*, Paris, Fayard, écrit directement en français, préface de Robert Bréchon., éd. it. 1996, *Mondo « ex ». Confessioni*, Milan, Garzanti, coll. Saggi blu, traduit du français par Egi Volterrani.
- “ (1995a), *Sulle identità dell'Europa*, Naples, Magma, traduit du français par Egi Volterrani, coll. Quaderni del Laboratorio Mediterraneo.
- “ (1995b), *Ex-Jugoslavia. Diario di una guerra*, Naples, Magma, traduit du français et du croate par Egi Volterrani, Lionello Costantini et Silvio Ferrari. Préface par Czesław Miłosz, postface par Iosif Brodskij, photographies d'Alberto Ramella.
- “ (1995c), *Bréviaire Méditerranéen*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, traduit du croate par É. Le Calvé-Ivicevic, introduction de Claudio Magris, postface de Robert Bréchon, traduction de *Mediterranski Brevijar*, Zagreb, Grafički Hrvatske, première éd. 1987.
- “ (1995c), *Golfo di Venezia*, Venise, Consorzio Venezia Nuova, traduit du croate par S. Ferrari. Texte français par P. Matvejevitch.
- “ (1995d), *Sarajevo*, Milan, Federico Motta editore, traduit du français par Egi Volterrani, photographies de Tom Stoddard.
- “ (1995e), *Entre asile et exil, Epistolaire russe*, Paris, Fayard, puis Stock, 1995 traduit du croate par M. Robin et M. Begić.
- “ (1993a), *Mediterraneo. Un nuovo breviario*. Milan, Garzanti, traduit du croate par Silvio Ferrari, première éd. 1991.
- “ (1993b), *Epistolario dell'Altra Europa*, Milan, Garzanti, traduit du croate par L. Costantini, première édition 1985.

- “ (1979), *Pour une poétique de l'événement*, suivi de *l'Engagement et l'événement*, Paris, UGE, coll. 10/18, écrit directement en français.
- “ (1971), *La poésie de circonstance. Etude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, écrit directement en français.

MICHELET, Jules (2007), *La mer*, Paris, Hachette, première édition 1861.

MILANI, Gerardo (2010), « Da Saussure a Jakobson. La teoria della lingua e della poesia », in www.filosofia.it, [article en ligne], p. 3-12. [Consulté le 18 mars 2010]. Disponible sur <http://www.filosofia.it>

- “ (2006), « Estetica della ricezione », in *Slavia*, n° 3.

MORSON, Gary Saul (1981), *The boundaries of genre: Dostoevsky's Diary of a writer and the traditions of literary utopia*, Austin, University of Texas press.

NUOVA PROSA. QUADRIMESTRALE DI NARRATIVA (2004), *Qualche esempio di romanzo-saggio nella narrativa italiana contemporanea*, n° 39, Milan, Greco Editore, p. 229-242.

PAQUETTE, Jean-Marcel (2011), « Essai », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [article en ligne]. [Consulté le 12 janvier 2011]. Disponible sur http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/ESSAIEssay_n.html

- “ (2003), « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », in *Approches de l'essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Éditions Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 85-103.
- “ (1985), « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », éds. par Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD, *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, p. 621-642.
- “ (1972), « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », dans *Etudes littéraires*, [article en ligne], vol. 5, n° 1, 1972, p. 75-88. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500222ar>, document téléchargé le 28 mai 2009.

- PAVIĆ, Milorad (1991)**, *Paesaggio dipinto con il tè*, traduit du serbe par Branka Nicija, Garzanti, Milan.
- PERELMAN, Chaïm (2009)**, « Argumentation », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. [Consulté le 14 septembre 2009]. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/corpus2encyclopedie/126/B921651/encyclopedie/ARGUMENTATION.htm#napp>
- PÉROUSE, Gabriel A. (1981)**, « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne. Contribution à l'étude de la naissance de l'essai », in *La nouvelle française à la Renaissance*, éd. par Lionello SOZZI, Genève, Slatkine.
- PHILIPPE, Gilles (2001)**, « Essai », in *Lexique des termes littéraires*, éd. par Michel JARRETY, Paris, Librairie Générale Française, p. 168-169.
- POTOCKI, Jan (2002)**, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milan, Adelphi, texte établi par Roger Caillois, traduit du français par Anna Devoto.
- POUILLOUX, Jean-Yves (2011)**, « Essai, genre littéraire », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/essai-genre-litteraire/>.
- PRSTOJEVIĆ, Alexandre (2004)**, « Danilo Kiš: il romanzo di fronte alla Storia », in *Nuova Prosa, Quadrimestrale di narrativa*, n° 40, juin 2004, Milan, Greco Editore, p. 87-94.
- RAVEGGI, Alessandro (2006)**, « *Das Fiktive und das Imaginäre*: risposta estetica e oggetto artistico in Wolfgang Iser », in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, éds. par Fabrizio DESIDERI et Giovanni MATTEUCCI, Florence, Firenze University Press, p. 187-196.
- RENOUPREZ, Martine (2001)**, « L'essai poétique et féministe de Claire Lejeune », in *Orées*, [en ligne], numéro 1, volume 1, été 2001, Université Concordia, Canada, [consulté le 16

septembre 2009], 17 p. Disponible sur :
http://orees.concordia.ca/archives/pdf/M_Renouprez.pdf

RIEDIGER, Hellmut (2009), *Scrivere tesi, saggi e articoli*, Milan, Editrice Bibliografica.

RIENDEAU, Pascal (2005), « Compte rendu de François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota Bene, 2003, coll. Visée Critiques, 276 p. », [en ligne], *University of Toronto Quaterly*, 74.1, 2004/2005, [consulté le 23 mars 2009], p. 76-79. Disponible sur :
http://muse.jhu.edu/journals/university_of_toronto_quaterly/v074/74.1riendeau01.html

“ (2000), *De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Thèse de doctorat : Arts et Sciences: Université de Montréal, 284 p.

RIFFATERRE, Michael (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, édition italienne *La produzione del testo*, Bologne, Il Mulino, 1989, traduction de Giorgio Zanetti.

“ (1983), *Sémiotique de la poésie*, trad. J.J. Thomas, Paris, Seuil.

RIPELLINO, Angelo Maria (1993), *Praga magica. Voyage initiatique à Prague*, Paris, Pocket, 1993, titre original, *Praga magica*, Turin, Einaudi, 1991.

ROUSSET, Jean (1962), *Forme et Signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

SOLLERS, Philippe (2004), *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon.

STAROBINSKI, Jean (2003), « Peut-on définir l'essai? », in *Approches de l'essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 165-182, première édition en 1985.

“ (1982), *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard.

TERRASSE, Jean (2003), « L'essai ou le pouvoir des mythes », dernier chapitre de *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 121-141, in *Approches de l'essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 105-135.

TODOROV, Tzvetan (2007), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, trad. it. *La letteratura in pericolo*, Milan, Garzanti, 2008.

“ éd. (2003), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Turin, Einaudi, traduction de *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

“ (1997), *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, Rome, Donzelli, traduit du français par Maria Baiocchi.

“ (1987), « L'origine des genres », in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, première édition 1978.

TOURNON, André (1989), *Montaigne en toutes lettres*, Paris, Bordas.

VALÉRY, Paul (1957), *Variété*, Paris, Gallimard.

VIERU, Sorin (1987) « La condition de l'essai : sur la frontière entre littérature et philosophie », in *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 1, 1987, p. 58-62.

VIGNEAULT, Robert (2003), « Projet de typologie : les registres de l'essai », in *Approches de l'essai. Anthologie*, éd. par François DUMONT, Québec, Nota Bene, coll. Visées Critiques, p. 229-248, première édition en 1994.

2. TRADUCTION ET TRADUCTOLOGIE

BADURINA, Natka (2004), « Storie di nessuno. Su alcuni aspetti della traduzione croata dei “Microcosmi” di Claudio Magris », in *Comunicare, letterature, lingue*, Annale 4/2004, Istituto Trentino di Cultura, Bologne, Il Mulino, p. 131-142.

BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André (1998), « Constructing Cultures. Essays on Literary Translation », in *Multilingual Matters*, Clevedon, coll. Topics in translation 11, XXII, 143.

BASTIN, Georges L. (1993), « La notion d’adaptation en traduction », in *Meta : journal des Traducteurs/Meta : Translators’ Journal*, vol. 38, n° 3, p. 473-478, [en ligne], [Consulté le 16 juillet 2013]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/001987ar>

BERMAN, Antoine (1985), *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, in Berman, éd., *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, , p. 87-91.

“ **(1984)**, *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. Tel.

BOYLAN, Patrick (2001), « La traduzione in un corso di laurea in lingue : basi scientifiche ed implicazioni didattiche », [en ligne], Università di Roma 3. [Consulté le 20 septembre 2011], 24 p.

Disponible sur : <http://www.uniroma3.it/ling/boylan/boylan04.htm>

BOUVET, Rachel (1995), « Compte rendu de Antoine Berman : *Pour une critique des traductions : John Donne* », [en ligne] in *Surfaces*, vol. V.04, 19/12/1995, Montréal, Université de Montréal, 5 p. [Consulté le 13 mars 2009].

Disponible sur : <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/bouvet.html>

- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria et DI GIOVANNI, Elena** éd. (2009), *Oltre l'occidente. Traduzione e alterità culturale*, Milan, Bompiani, coll. Strumenti Bompiani dirigée par Umberto Eco.
- BUFFONI, Franco** (2003), « La traduzione definitiva come contraddizione in termini », in *Actes du colloque international Le variantes del traduttore* tenu à Pavia le 9 Janvier 2003, in AA.VV. *Il confronto letterario*, supplément au n. 4, Pavia, Mauro Baroni editore, p. 51-62.
- CARY, Edmond** (1985), *Comment faut-il traduire?* Presses Universitaires de Lille, première éd. 1956-1958.
- CORMIER, Monique C.** (1990), « Proposition d'une typologie pour l'enseignement de la traduction technique », in *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, éd. par Marianne LEDERER, Paris, Lettres Modernes Minard, p. 173-187.
- CARMIGNANI, Ilide** (2009), « Tradurre: un lavoro ambizioso e modesto. Intervista a Egi Volterrani », p. 19-22, [en ligne] in *Parlando di traduzione*, s.l., Biblitania [consulté le 4 avril 2013]. Disponible sur: http://issuu.com/biblit/docs/parlando_di_traduzione_bis_2009
- “ (2008), « Tradurre saggistica: un corroborante allargamento degli orizzonti. Intervista a Adriana Bottini », in *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Lecce, Besa Editrice, p. 143-148.
- CORTI, Maria** (1999), « Eugenio Montale e il gioco dei traduttori », article paru dans le quotidien *La Repubblica*, 17 novembre 1999.
- DELISLE, Jean** (2004), « Compte rendu de Oustinoff, Michaël, *La Traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. 'Que sais-je ?', n° 3688, 128 p. », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 17, n° 1, p. 222-231.
- “ (2001), « L'évaluation des traductions par l'historien », in *Meta : journal des traducteurs*, vol. 46, n° 2, p. 209-226.

“ (1984), *L'analyse du discours comme méthode de traduction. Théorie et pratique*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, deuxième édition, 282 p., préface de Danica Seleskovitch, p. 9-11, première éd. 1980.

DELISLE, Jean, LEE-JAHNKE, Hannelore, CORMIER, Monique C. (1999), *Terminologie de la traduction/ Translation terminology/ Terminología de la traducción /terminologie des Übersetzung*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, coll. « FIT Monograph/ Collection FIT » n°1.

DE NARDIS, Luigi (1983), « Avvertenza », in *I fiori del male*, Charles BAUDELAIRE, Milan, Feltrinelli, p. V-XIV, première édition 1961.

ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, éd. française Paris, Grasset, 2006.

“ (2001), « Introduzione », in *Esercizi di stile*, Raymond QUENEAU, Turin, Einaudi, p. V-XIX, introduction et traduction d'Umberto Eco, première éd. 1983.

ETKIND, Efim (1985), « La poésie de Lermontov en traductions françaises », in *Œuvres poétiques*, Mikhaïl Lermontov, éd. par Efim ETKIND, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 25-34.

“ (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme.

EVERETT, Jane (1994), « La traduction de l'essai littéraire : "How It Strikes a Contemporary" de Virginia Woolf en français » in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, [en ligne], vol. 7, n° 1, [consulté le 26 janvier 2009], p. 93-115. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/037170ar>

FIOLA, Marco A. et DEMERS, Michelle (2006), « Références cognitives implicites et construction du sens: le cas de la langue de la publicité en anglais et en français », in *Confluências*, n° 4, mai 2006, p. 14-28.

FORTINI, Franco (1973), « Traduzione e rifacimento », in *La Traduzione. Saggi e Studi*, éd. par Giuseppe Petronio, Trieste, Edizioni LINT.

FOLENA, Gianfranco (1994), *Volgarizzare e tradurre*, Turin, Einaudi.

GILE, Daniel (1995), « La lecture critique en traductologie », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, [en ligne], vol. 40, n° 1, p. 5-14. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/002894ar>

GENTZLER, Edwin (1993), « Polysystem theory and Translation Studies », in *Contemporary Translation Theories*, London and New York, Routledge, p. 103-143.

HARRIS, Brian (1988), « What I really meant by Translatology », in *La traduction et son public*, numéro spécial de la revue *TTR*, éd. par Judith WOODSWORTH et Sherry SIMON, Université du Québec à Trois Rivières, p. 91-96.

“ (1973) « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », in *Problèmes de sémantique*, Cahier de linguistique 3, éd. par Jean MCA’NULTY et al., Montréal, Presses de l’Université du Québec, p. 133-146.

HERBULOT, Florence (2004), « La Théorie interprétative ou Théorie du sens : point de vue d’une praticienne », in *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 49, n° 2, p. 307-315, [en ligne]. [Consulté le 23 janvier 2009]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/009353ar>

HENRY, Jacqueline (2005), « L’applicabilité de la Théorie Interprétative de la Traduction à la traduction littéraire », in *La Théorie Interprétative de la Traduction, vol. III. De la formation à la pratique professionnelle*, éd. par Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Cahiers Champollion n° 8, p. 159-172.

“ (2003), *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

- HOLMES, John S. (1988)**, « The name and nature of translation studies », in *Translated ! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, éd. par Raymond VAN DEN BROEK, Amsterdam, Rodopi, p. 67-80.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1990)**, *La notion de fidélité en traduction*. Paris, Didier Érudition.
Coll. « Traductologie » n° 5.
- ISRAËL, Fortunato et LEDERER, Marianne, éd. (2005a)**, *La Théorie Interprétative de la Traduction, vol. I. Genèse et développement*, Avant-propos par Fortunato Israël, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Cahiers Champollion n° 6.
- “ **(2005b)**, *La Théorie Interprétative de la Traduction, vol. II. Convergences, mises en perspectives*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Cahiers Champollion n° 7.
- “ **(2005c)**, *La Théorie Interprétative de la Traduction, vol. III. De la formation... à la pratique professionnelle*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Cahiers Champollion n° 8.
- ISRAËL, Fortunato (2011)**, « Danica Seleskovitch et la section traduction », in *Interventions lors de la commémoration du dixième anniversaire de la disparition de Danica Seleskovitch*, [en ligne]. [Page consultée le 7 mai 2013]. Disponible sur : http://danica-seleskovitch.org/Interventions_10_ans_DS.pdf
- “ **(2006)**, « Souvent sens varie. Le traducteur face à l’instabilité du sens », in *Le sens en traduction*, éd. par Marianne LEDERER, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 11-20.
- “ **(2001)**, « Pour une nouvelle conception de la traduction littéraire : le modèle interprétatif », in *Traduire*, n° 190-191, décembre 2001, p. 9-18.
- “ **(2000)**, « Pourquoi il faut retraduire les textes littéraires. Le cas Shakespeare en France », in *Literary Translation. Theory, Practice and Criticism*, Nijni-Novgorod, Dobrolyubov State Linguistic University.
- “ **(1998a)**, « La plénitude du texte », in *Quelle formation pour le traducteur de l’an 2000?*, Actes du Colloque International tenu à l’ESIT les 6, 7, 8 juin 1996, éd. par Fortunato ISRAËL, Paris, Didier Érudition, p. 251-266.
- “ **(1998b)**, « La notion d’intraduisibilité : mythe ou réalité ? », Colloque sur la traduction, Centre de Recherche sur le roman de langue anglaise (Paris IV).

- “ (1995), « Le traitement de la forme en traduction », in *Le linguiste et les traductions*, Paris, Ibérica, nouvelle série, n° 5, p. 115-124.
- “ (1994), « La créativité en traduction ou le texte réinventé », in *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Editorial Complutense, p. 105-117.
- “ (1991a), « Sens, forme, effet: pour une approche communicative de la traduction littéraire », in *TextconText*, 4, Heidelberg, Julius Groos Verlag, p. 217-226.
- “ (1991b), « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », in *La liberté en traduction, Actes du colloque international tenu à l'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990*, éd. par Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER, Paris, Didier Érudition, p. 17-41.
- “ (1990a), « Shakespeare en français : être ou ne pas être ? », in *Palimpsestes*, n° 3, Traduction/Adaptation, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 11-23.
- “ (1990b), « Traduction littéraire et théorie du sens », in *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, éd. par Marianne LEDERER, Paris, Lettres Modernes Minard, p. 29-43.

JAKOBSON, Roman (2003), « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, vol. I, p. 78-86, première édition 1959.

KATAN, David (1997), « L'importanza della cultura nella traduzione », in *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, éd. par Margherita ULRYCH, Turin, UTET, p. 31-74.

LADMIRAL, Jean-René (1994), *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.

- “ (1986), « Sourciers et ciblistes », in *Revue d'esthétique*, n° 12, pp. 33-42.

LAPLACE, Colette, LEDERER, Marianne, GILE, Daniel, éd. (2009), *La Traduction et ses métiers. Aspects théoriques et pratiques*, Paris Caen, Lettres Modernes Minard, Cahiers Champollion n° 12, 264 p.

LAPLACE, Colette (1997), « Pour une approche interprétative de la traduction littéraire », in *Parallèles, Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interprétation*, Genève, n° 19, p. 149-175.

“ (1994), *Théorie du langage et théorie de la traduction. Les concepts-clefs de trois auteurs : Kade (Leipzig), Coseriu (Tübingen), Seleskovitch (Paris)*, Paris, Didier Érudition, coll. Traductologie n° 8.

LARBAUD, Valéry (1997), *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, première édition 1946.

LAVIOSA, Sara (1998), « The Corpus-based Approach : a new paradigm in Translation Studies », in *Meta*, vol. 43, n° 4, 1998, p. 474-479.

LEDERER, Marianne éd. (2006a), *Le sens en traduction*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Collection Cahiers Champollion n° 10.

“ (2006b) *La traduction aujourd'hui. Le modèle Interprétatif*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Collection Cahiers Champollion n° 9, première édition Paris, Hachette, 1994.

“ (1991), « Conclusions », in *La liberté en traduction, Actes du colloque international tenu à l'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990*, éd. par Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER, Paris, Didier Érudition, p. 303-309.

“ (1981), *La traduction simultanée. Expérience et théorie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Collection Cahiers Champollion n° 3.

MALBLANC, Alfred (1966), *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et étude de traduction*, Bruxelles, Didier, première édition 1961.

MESCHONNIC, Henry (1973), *Epistémologie de l'écriture et Poétique de la traduction*, in *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard.

“ (1995), « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », in *Meta, journal des traducteurs*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 40, n° 3, p. 514-517.

MOUILLET ZANETTI, Françoise, CARZACCHI FONDA, Michèle (2006), *L'acrobate traducteur. Réflexions et exercices grammaticaux pour la traduction italien-français*, Rome, Aracne editrice, 170 p.

MOUNIN, Georges (1994) *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, première édition Cahiers du Sud, 1955.

“ (1965) *Teoria e storia della traduzione*, Turin, Einaudi. Traduit du français par Stefania Morganti. [La version française de cet ouvrage a été écrite par Mounin expressément pour l'édition italienne, intitulée *Traductions et Traducteurs*. Elle est restée inédite en France.]

“ (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

NERGAARD, Siri (2007) éd., *Teorie contemporanee della traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derrida*, Milan, Bompiani, Collection Strumenti Bompiani dirigée par Umberto Eco, première édition 1995.

ORTEGA Y GASSET, José (1984), « Miseria e splendore della traduzione », in *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, Milan, Sugarco Edizioni, p. 62-105, première édition 1937.

OSIMO, Bruno (2007), *La traduzione saggistica dall'inglese. Guida pratica con versioni guidate e glossario*, Milan, Hoepli.

“ (2003), « Aspetti psicologici della traduzione », in *Testo a fronte, Semestrare di teoria e pratica della traduzione letteraria*, Milan, Marcos y Marcos, n° 28, p. 149-154. Version anglaise de cet article publiée sous le titre « On psychological aspects of translation », in *Sign Systems Studies*, Tartu, Tartu University Press, p. 607-627.

“ (2002), *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milan, Hoepli.

“ (2001), *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milan, Hoepli.

“ (1998), *Il manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milan, Hoepli.

PERGNIER, Maurice (1993), *Les Fondements socio-linguistiques de la traduction*. Presses Universitaires de Lille.

PISERCHIO, Salvatore et TRENTIN, Françoise (1981), *La pratica della traduzione*, Venise, Cafoscarina.

PLASSARD, Freddie (2007), *Lire pour traduire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, avant-propos de Fortunato Israël, 321 p.

PODEUR, Josiane (1993), *La pratica della traduzione dal francese all'italiano e dall'italiano al francese*, Naples, Liguori.

REGATTIN, Fabio (2004), « Recensione di *La traduction des jeux de mots* Jacqueline Henry (2003) Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris, p. 306 », in *inTRAlinea* [en ligne]. [Consulté le 6 octobre 2009]. Disponible sur : http://www.intralineait.com/reviews/eng_open.php?id=P95

RICOEUR, Paul (2004), *Sur la traduction*, Paris, Bayard.

ROUX-FAUCARD, Geneviève (2008) *Poétique du récit traduit*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Collection Cahiers Champollion n° 11, 275 p.

“ (2006), « Intertextualité et traduction », in *Meta : journal des traducteurs*, [en ligne], vol. 51, n° 1, p. 98-118. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/012996ar>

SALAMA-CARR, Myriam (2005), « Théorie interprétative et contrastivité », in *La Théorie Interprétative de la Traduction, tome II, Convergences et mises en perspective*, éd. par Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 5-12.

SCAVÉE, Pierre et INTRAVAIA, Pietro (1984), *Traité de stylistique comparée : analyse comparative de l'italien et du français*, Bruxelles, Didier, Centre International de Phonétique Appliquée, 225 p., première édition 1979.

SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Marianne (2002), *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, Bruxelles-Luxembourg, Didier Érudition, deuxième édition corrigée et augmentée. Première édition 1989.

“ (2001), *Interpréter pour traduire*, Paris, Klincksieck, Didier Érudition, collection Traductologie, quatrième édition revue et corrigée, première édition 1984.

SELESKOVITCH, Danica (1991), « De la pratique de l'interprétation à la traductologie », in *La liberté en traduction, Actes du colloque international tenu à l'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990*, éd. par Fortunato ISRAËL et Marianne LEDERER, Paris, Didier Érudition, p. 289-302.

“ (1987), « Traduction technique et traduction littéraire, différence ou opposition ? », in *Traduire*, n° 134, décembre 1987, p. 88-101.

“ (1981), « Pourquoi un colloque sur la compréhension du langage ? », in *Actes du Colloque international et multidisciplinaire sur la compréhension du langage*, Paris Didier érudition, Collection Linguistique n° 12.

“ (1975), *Langage langues et mémoire. Étude de la prise de notes en interprétation consécutive*, préface de Jean Monnet, Paris, Lettres Modernes Minard.

“ (1983), *L'interprète dans les conférences internationales. Problèmes de langage et de communication*, introduction de C. Andronikof, Paris, Lettres Modernes Minard, première éd. 1968.

SEON, Yeong-A (2006), *La traduction du stéréotype dans le texte littéraire. Domaine français-coréen*, 470 p. Thèse de doctorat : Traductologie : Paris III, École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs. Thèse dirigée par Fortunato Israël.

SNELL-HORNBY, Mary (1988), *Translation Studies. An integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, p. 39-63.

TITONE, Renzo (1998), *Il tradurre. Dalla psicolinguistica alla glottodidattica*, Rome, Armando editore.

TROSBORG, Anna (1997), « Introduction », in *Text typology and translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. VII-X.

ULRYCH, Margherita éd. (1997), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Turin, UTET.

“ (1992), *Translating texts. From Theory to Practice*, Rapallo, Cideb Editrice.

VALÉRY, Paul (1956), « Variations sur les Bucoliques », préface à la traduction en vers des *Bucoliques* de Virgile, Paris, Gallimard, p. 207-222, première édition 1944.

VEGLIANTE, Jean-Charles (2002), *D'écrire la traduction. Essais*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, première édition 1977-1978.

VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais : Méthode de traduction*, Paris, Didier, édition anglaise (1995) *Comparative Stylistics Of French and English : a Methodology for Translation*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins B.V.

ZABALBEASCOA, Patrick (1997), « Language Awareness and Translation » in *Encyclopedia of Language and Education. Vol. 6 Knowledge About Language*, eds. par Leo VAN LIER et David CORSON, Dordrecht, The Netherlands, Kluwer Academic Publishers, p. 124-125.

ZANETTIN, Federico (1998), « Bilingual Comparable Corpora and the Training of Translators », in *Meta*, vol. 43, n° 4, 1998, p. 616-630.

ZHANG, Xiangyun (2006), *Traduire le théâtre. Application de la Théorie interprétative à la traduction d'œuvres dramatiques françaises en chinois*. 299 p. Thèse de doctorat : Traductologie : Paris III, École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs. Thèse dirigée par Marianne Lederer.

3. AUTRES DOMAINES

BALLY, Charles (1965) *Le langage et la vie*, Genève, Droz, troisième édition, première édition 1935.

“ (1971), *Linguistica generale e linguistica francese*, Turin, Il Saggiatore, coll. Biblioteca di Linguistica, introduction de Cesare Segre, traduction de *Linguistique générale et linguistique française*, première éd. Berne, Francke Verlag, 1950.

BENVENISTE, Émile (2009), *La communication, extrait de Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Folio Plus, première édition Gallimard 1966.

“ (1966), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 356 p.

BOURDIEU, Pierre (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz.

“ (1977), « L'économie des échanges linguistiques », in *Langue française n. 34*, pp. 17-34, [en ligne], disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1977_num_34_1_4815 [Page consultée le 13 mars 2012].

FOUCAULT, Michel (1966), « Les sciences humaines », in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, p. 355-398.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1998), *Les interactions verbales. Approche interactionnelle et structure des conversations*, Tome 1, Paris, Armand Colin, coll. U « Linguistique », troisième édition, première éd. 1990.

“ (1991), *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. U « Linguistique ».

LEECH, Geoffrey (1983), *Principles of Pragmatics*, Londres, Longman.

PIERCE, Charles Sanders (1958), *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1-6, édés. par Charles HARTSHORNE et Paul WEISS, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

SAUSSURE, Ferdinand de (2008), *Corso di linguistica generale*, Introduction, traduction et commentaire de Tullio De Mauro, Bari, Laterza, traduction de *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, première éd. 1922.

STOJKOVIĆ MAZZARIOL, Emma éd. (2000), *François Villon, Opere*, Milan, Mondadori, coll. I Meridiani, traduction d'Emma Stojković Mazzariol et Attilio Carminati. Première édition 1971.

Table des matières

INTRODUCTION	9
LE PROJET	9
L'ANALYSE DU DISCOURS DE L'ESSAI, PHASE PRÉALABLE Á L'ÉTUDE DE LA TRADUCTION	10
PHASES DE L'ÉTUDE	12
APPROCHE DU SUJET ET RÉSULTATS ATTENDUS	15
1. PREMIÈRE PARTIE : LE DISCOURS DE L'ESSAI	17
1. NOTION D'ESSAI COMME GENRE DE DISCOURS	17
1.1 <i>Considérations historiques</i>	18
1.2 <i>L'essai est-il un genre littéraire ?</i>	19
1.3 <i>Les Essais de Montaigne</i>	23
2. NOTION D'ESSAI DANS LA LITTÉRATURE MODERNE ET CONTEMPORAINE	27
2.1 <i>Difficultés de définition</i>	27
2.2 <i>Délimitations</i>	29
2.2.1 L'essai n'est ni un article journalistique, ni une thèse ou un traité	29
2.2.2 Les deux fonctions, « esthétique » et « pragmatique », de l'essai	31
2.3 <i>Les deux « rhétoriques » de l'essai</i>	33
2.3.1 L'essai-diagnostic	35
2.3.2 L'essai-méditation	36
3. L'ESSAI CONTEMPORAIN DIT « LITTÉRAIRE »	38
3.1 <i>Dire « JE »</i>	40
3.2 <i>Objet culturel et nature lyrique de l'essai littéraire</i>	44
3.3 <i>Relations sujet/objet</i>	48
3.4 <i>Discours « enthymématique » intentionnellement lacunaire</i>	52
4. L'ESSAI LITTÉRAIRE DU « TROISIÈME TYPE » DE PREDRAG MATVEJEVITCH	55
4.1 <i>Un « gai savoir »</i>	56
4.2 <i>Un savoir « non documentaire »</i>	58
5. BILAN	62
2. DEUXIÈME PARTIE : LA NATURE POÉTIQUE DES ESSAIS	66
1. ÉCRIVAINS/ÉCRIVANTS	68
1.1 <i>L'urgence d'écrire, la nécessité de mettre fin à une « ambiguïté du monde »</i>	69
1.2 <i>« Pouvoir » et « hors-pouvoir » du langage</i>	70
1.3 <i>Le réel comme objet de désir</i>	72
2. TEXTES SCIENTIFIQUES/TEXTES CRÉATIFS, TEXTES FERMÉS/TEXTES OUVERTS	74
2.1 <i>Le rôle du lecteur selon Eco</i>	75
2.2 <i>Textes scientifiques/textes créatifs</i>	76

2.3 Ouverture du texte littéraire	78
2.4 Le rôle du lecteur selon Iser	79
3. NOTION DE TEXTE PRAGMATIQUE ET DE TEXTE LITTÉRAIRE	81
4. EN QUOI L'ESSAI EST-IL UN TEXTE PRAGMATIQUE ?.....	82
4.1 Ancrage dans une réalité historique, politique, géographique.....	82
4.2 Univocité du sens.....	83
4.3 Anonymat.....	84
5. DUALITÉ CONSTITUTIVE DE L'ESSAI ET SES TRAITS LITTÉRAIRES	85
5.1 Le discours hybride de l'essayiste	86
5.2 Le travail sur le cri	89
5.3 Évaluations des qualités littéraires de l'essai.....	91
6. POÉTIQUES DE L'ESSAI.....	92
6.1 Fonction « prédominante » du langage.....	93
6.2 Fonction « poétique » du langage.....	94
6.3 Lorsque la « fonction poétique » devient « prédominante »	95
6.4 Poétique de l'« éloignement ».....	97
6.5 Du constat politique, historique à la vision poétique.....	99
7. ANALYSE DES TEXTES.....	107
7.1 Titres.....	107
7.2 Dédicace et table des matières dans <i>La Méditerranée et l'Europe</i>	108
7.2.1 Table des matières.....	110
7.3 Titre et table des matières dans <i>Le monde « ex »</i>	111
7.4 Incipit dans <i>La Méditerranée et l'Europe</i>	114
7.5 Incipit dans <i>Le monde « ex »</i>	116
7.6 Réel et imaginaire.....	118
7.7 Emploi du JE et implication de l'auteur.....	121
7.8 Une écriture qui fait « savourer les savoirs ».....	125
7.9 Autres formes d'écriture littéraire	127
7.9.1 Énumérations.....	128
7.9.2 Incises en italique	131
8. BILAN	135
3. TROISIÈME PARTIE : LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE.....	138
1. NOS FONDEMENTS : LA NOTION DE TRADUCTION INTERPRÉTATIVE, COMPRÉHENSION, DÉVERBALISATION, REFORMULATION	138
1.1 Dépassement de la conception saussurienne du signe.....	142
1.2 Réexpression, traduction par correspondance et par équivalence.....	146
2. LA TRADUCTION DU TEXTE ÉCRIT DE TYPE PRAGMATIQUE ET DE TYPE LITTÉRAIRE	150
2.1 Une théorie unique pour l'interprétation orale et la traduction écrite.....	150
2.2 De la spécificité de la traduction littéraire : transmettre le sens « notionnel et émotionnel » d'un texte de « fiction »	154

3. LA TRADUCTION DU TEXTE LITTÉRAIRE.....	157
3.1 <i>Compréhension</i>	157
3.1.1 Le traitement de la forme	159
3.2 <i>Déverbalisation</i>	163
3.2.1 Aspects non linguistiques de la traduction littéraire	164
3.2.2 Traductions « didactiques » et traductions « esthétiques »	165
3.2.3 De l'idée à sa mise en discours.....	166
3.3 <i>Reformulation et créativité</i>	168
3.3.1 Limites de la créativité	171
4. LA TRADUCTION DE L'ESSAI POÉTIQUE	174
4.1 <i>Présentation du corpus</i>	175
4.2 <i>Écarts entre original et traduction</i>	179
4.3 <i>Orientations théoriques des traducteurs</i>	182
5. ANALYSE DES TRADUCTIONS.....	187
5.1 <i>Traduire le discours historique et politique : la traduction littérale de Volterrani</i>	187
5.1.1 L'adaptation ponctuelle de Volterrani	191
5.1.2 L'adaptation libre de Vulpius	196
5.2 <i>Traduire le discours géographique</i>	205
5.2.1 L'approche respectueuse de Volterrani	206
5.2.2 Les ajouts dans la version de Vulpius.....	210
5.3 <i>Traduire l'intertextualité</i>	216
5.3.1 La traduction des titres : correspondance ou équivalence ?	217
5.3.2 La difficulté de traduire les références à la culture	220
5.4 <i>Traduire la voix de l'essayiste</i>	224
5.4.1 Ajouts de l'auteur	224
5.4.2 Autres exemples de la stratégie littéralisante de Volterrani	227
5.4.3 Avantages et désavantages de la stratégie littéralisante	232
5.4.4 Raisons de la traduction littérale et de la transposition créatrice	235
5.4.5 Traduire la langue ou l'effet ?	238
6. BILAN	242
CONCLUSION	246
ACQUIS DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	246
ACQUIS DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	247
ACQUIS DE LA TROISIÈME PARTIE	249
BIBLIOGRAPHIE	254
1. <i>ESSAYISTIQUE, THÉORIE DU TEXTE</i>	254
2. <i>TRADUCTION ET TRADUCTOLOGIE</i>	268
3. <i>AUTRES DOMAINES</i>	279

 Index :

- Adorno T.W.; 13; 27
 Angenot M.; 13; 30; 33; 34; 35; 36; 37; 38;
 53; 63; 246
 Bakhtine M.; 19; 216
 Barthes R.; 11; 14; 32; 33; 34; 68; 69; 71; 72;
 73; 74; 76; 86; 87; 88; 91; 96; 97; 99; 100;
 102; 103; 104; 118; 128; 135; 216; 220;
 221; 248; 249; 252; 255; 266
 Bastin G. L.; 173; 188; 191
 Beaujour M.; 41
 Belleau A.; 13; 31; 32; 33; 45; 46; 47; 48; 62;
 180
 Benveniste E.; 42
 Berman A.; 170; 241; 268
 Braudel F.; 59; 64; 134; 219
 Bréchon R.; 14; 58; 59; 60; 61; 175; 263
 Camartin I.; 56; 57; 62
 Carmignani I.; 181; 182; 183
 Chklovski V.; 14; 92; 97; 98; 128; 135
 Combe D.; 28
 Delisle J.; 15; 150; 184
 Dupriez B.; 36; 85; 89; 90; 110; 121
 Eco U.; 14; 76; 77; 78; 88; 160; 172; 255;
 269; 270; 275
 Fortini F.; 9
 Genette G.; 21; 67; 216
 Glaudes P.; 10; 11; 22; 136
 Hurtado Albir A.; 243
 Iser W.; 14; 79; 80; 247; 265
 Israël F.; 5; 150; 157; 158; 159; 160; 161;
 162; 163; 167; 168; 169; 170; 172; 173;
 185; 200; 272; 273; 276; 277
 Jakobson R.; 14; 92; 93; 94; 95; 96; 108; 115;
 127; 135; 145; 237; 248; 264; 275
 Kauffmann R.L.; 46
 Kiš D.; 33; 102; 217; 229; 230; 265
 Kristeva J.; 96; 216
 Lederer M.; 138; 139; 141; 144; 145; 147;
 148; 149; 150; 152; 153; 157; 207; 208;
 273; 278
 Louette J-F.; 10; 11; 22; 136
 Lukács G.; 10; 13; 44; 48; 49; 63
 Magris C.; 10; 59; 263; 268
 Martelletto N.; 13; 66; 248
 Matvejevitch P.; 2; 13; 41; 42; 50; 51; 55; 56;
 57; 58; 59; 60; 65; 66; 67; 82; 84; 85; 86;
 90; 91; 92; 93; 95; 97; 98; 99; 100; 101;
 102; 103; 104; 105; 106; 107; 109; 112;
 113; 114; 115; 116; 118; 120; 121; 122;
 126; 128; 129; 131; 135; 136; 175; 177;
 180; 196; 203; 220; 221; 224; 244; 247;
 248; 249; 251; 253; 256; 257; 263; 285
 Montaigne M. de; 13; 18; 19; 22; 23; 24; 25;
 26; 36; 39; 41; 42; 53; 54; 58; 60; 63; 67;
 120; 122; 224; 257; 265; 267
 Mounin G.; 140; 164; 275
 Nida A.; 158; 275
 Osimo B.; 12
 Paquette J-M.; 13; 18; 22; 28; 38; 39; 40; 42;
 43; 44; 52; 53; 54; 63; 224; 249
 Pouilloux J-Y.; 27; 28; 29
 Renouprez M.; 28; 266
 Ricœur P.; 242
 Riendeau P.; 13; 38; 39; 54; 63
 Rohner L.; 30
 Roux-Faucard G.; 207; 217; 250
 Sartre J-P.; 61; 74; 202; 203
 Saussure F. de; 142; 143; 145; 264
 Schaeffer J-M.; 13
 Seleskovitch D.; 138; 139; 140; 141; 142;
 143; 144; 145; 146; 147; 150; 151; 152;
 153; 154; 155; 156; 157; 167; 180; 184;
 192; 253; 269; 270; 272; 273; 274
 Seon Y.; 156
 Sollers Ph.; 216
 Starobinski J.; 27; 36; 56; 63
 Todorov T.; 19; 21; 56; 97; 128; 242
 Tournon A.; 25; 120
 Valéry P.; 49; 91; 163; 164; 165; 166; 167;
 185; 220; 221; 274
 Veglainte J-C.; 158; 170; 171; 239
 Vegliante J-C.; 158; 170; 171; 239
 Volterrani E.; 14; 175; 179; 180; 181; 182;
 183; 184; 185; 186; 187; 191; 195; 196;
 205; 206; 208; 221; 223; 224; 227; 232;
 244; 251; 263; 269
 Vulpius G.; 14; 175; 179; 182; 196; 205; 210;
 211; 223; 236; 243; 245; 251; 263
-

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

Titre : La traduction de l'essai poétique. Domaine français-italien

Résumé :

L'essai apparaît aujourd'hui comme un genre *hybride* où fusionnent parfois la dimension *pragmatique* et la dimension *poétique*. L'écriture et l'analyse, le rêve et le réel, la réflexion et la connaissance sont les éléments que l'essayiste littéraire tente de concilier, voire, de tenir dans un état de « *tension féconde* ». C'est alors que l'attribut *poétique* semble se justifier : l'essai poétique serait justement, selon Predrag Matvejevitch, un essai « sans notes en bas de page » qui éviterait le style « professoral » et qui communiquerait « comme un roman ». C'est ce *même* sens poétique, à la fois notionnel et émotionnel, pragmatique et littéraire, que le traducteur est appelé à rendre dans une *autre* langue-culture.

Cette thèse a pour but l'analyse du discours de l'essai poétique et des moyens qui permettent sa traduction du français à l'italien. Elle s'articule en trois phases:

- étude de l'essai poétique dans une perspective diachronique (son histoire et sa constitution en genre littéraire) et synchronique (sa forme) ;
- analyse de ce qui rend l'essai *poétique*, tant du point de vue de l'auteur que du point de vue du lecteur ;
- examen de la notion de traduction pragmatique et de traduction littéraire telles qu'elles sont proposées par la Théorie Interprétative de la traduction et l'application de cette dernière aux traductions de deux essais de Predrag Matvejevitch.

La démarche est moins prescriptive que descriptive : c'est la compréhension des mécanismes qui président à la construction et à la communication *du sens* qui est privilégiée. C'est de cette manière que l'on pourra percevoir les possibilités expressives du discours de l'essai et pénétrer un peu dans ce prodige qu'est la communication interlinguistique réalisée par le traducteur.

Mots clés : essai poétique, Predrag Matvejevitch, littérature moderne et contemporaine, traduction littéraire, théorie interprétative de la traduction

Translating the Poetical Essay: Franco-Italian Domain.

Abstract :

The essay appears to be a *hybrid* genre today, in which pragmatic and poetical dimensions are sometimes deeply intertwined. Writing and analysis, dream and reality, reflection and knowledge, are the different factors that a writer aims to balance or, better, to maintain in a “*productive tension*”. Resorting to the adjective *poetical* may thus appear legitimate: according to Predrag Matvejević, a “poetical essay” is a non-academic text deprived of footnotes and “as communicative as a novel”. By transposing it into *another* language, the translator is asked to revive its very poetical content: a combination of conceptual and emotional intentions, pragmatic and literary criteria, objective and subjective points of view.

The purpose of my research is to study the poetical essay and the processes and conceptual tools specifically involved in the translation from French to Italian. The dissertation consists of three parts:

- A study of the “poetical essay” from both a diachronic perspective (its historical emergence and success as an autonomous literary genre) and a synchronic standpoint (its form);
- An analysis of what makes the essay “poetical” both from the author’s and the reader’s viewpoint.
- An examination of the notions of “pragmatic translation” and “literary translation” as formulated in the *Interpretive Theory of Translation* and the application of the latter to the study of two selected poetical essays by Predrag Matvejević.

My research is more concerned with description than with prescription. It primarily aims at understanding the mechanisms of construction and transmission of *meaning*. Hence it will be possible to grasp the expressive potentialities of the poetical essay, and to delve into the quintessence of inter-linguistic communication, as it takes place in translation.

Keywords: *poetical essay, Predrag Matvejević, modern and contemporary literature, literary translation, interpretive theory of translation*

