

Trop n'est jamais assez

Une lecture de «...» de Bernardo Schiavetta

JAN BAETENS

Université de Leuven/université de Maastricht

DEHORS, DEDANS

Que se passe-t-il lorsqu'un texte, un poème en l'occurrence, passe d'une langue à l'autre? Que se passe-t-il lorsque ce passage est effectué par le poète même qui s'autotraduit et —forcément— s'autotransforme? Et que se passe-t-il lorsque cette transition ne reste pas limitée à quelque exercice singulier, l'auteur changeant carrément de langue plus qu'il ne décide de simplement traduire ses propres textes tout en continuant à écrire, fût-ce mentalement, en la langue de départ?

Le cas de Bernardo Schiavetta —car c'est de lui ou plutôt d'un de ses textes qu'il sera question dans les pages suivantes— mérite à cet égard une attention toute particulière. Contrairement à d'autres, sa volonté de changer de langue ne doit rien aux conditions externes —psychologiques, institutionnelles, politiques, peu importe— qui motivent le plus souvent ce genre de décisions, tel rejetant sa langue maternelle pour briser la tentation du facile (c'est Beckett passant de l'anglais au français dans le but d'arriver à une parole plus nue), tel autre optant pour la langue de son pays d'adoption (c'est Nabokov faisant le pari de l'anglais après avoir fait celui du français), tel autre encore devant renoncer à sa langue de travail pour éviter les foudres de la censure (c'est le cas, hélas, d'un grand nombre d'auteurs du Tiers-monde). Chez Bernardo Schiavetta, en revanche, la motivation de ces migrations linguistiques est d'abord interne et littéraire: après avoir créé une oeuvre fort riche en espagnol, qui lui a valu autant de récompenses que de polémiques¹, il a renoncé à la poursuivre autrement en français par ce que seulement en cette langue son écriture très personnelle pouvait entamer le dialogue avec une tradition forte et solide,

1. Pour une présentation globale de la poésie de Bernardo Schiavetta, voir mon article «Ecce poema. Sur la poétique de Bernardo Schiavetta» in *Rivista di letteratura moderna e comparata*, vol. 39-4, 1996, p. 479-490.

ancienne et vivante en même temps². Militant pour l'écriture à *contraintes*, c'est-à-dire pour une écriture à programme formel prédéfini, et hostile à toute mystique ou à tout ésotérisme romantiques de l'inspiration, Schiavetta a trouvé en français une lignée d'auteurs et d'oeuvres qui, du Moyen Age jusqu'à nos jours, lui donne un terrain d'entente et d'émulation³.

Cependant, il serait regrettable de circonscrire le débat sur les choix linguistiques d'un auteur au seul moment où l'oeuvre bascule d'une langue à l'autre (pour Schiavetta, de l'espagnol au français). Tout aussi important est le fait que l'écriture de l'auteur en question témoigne à tout instant d'une même logique et d'un même esprit d'aventure, de métamorphoses, bref de réécriture et que les solutions trouvées à l'écriture dans une langue nouvelle ont des enjeux qui excèdent en tous points la vision classique des problèmes de traduction. De ce point de vue-là, nul doute que l'oeuvre de Bernardo Schiavetta ne se prête à merveille à ce type d'analyse.

Aucun poème de Bernardo Schiavetta, on le sait bien désormais, n'est fermé sur lui-même. Chacun de ses textes à la fois dérive d'une autre composition, c'est-à-dire d'une chaîne de textes dont l'origine est encore un autre texte, et programme de nouvelles versions, à terminer toujours par le lecteur appelé à prendre la place de l'auteur. Or, vu le nouveau tournant de l'écriture de Schiavetta, l'analyse se trouve placée devant un dilemme certain: d'une part, il est sans doute utile de mettre aussi l'accent sur l'approche comparée ou intertextuelle de chacun des poèmes et de voir comment s'opère la transposition (les premiers textes français de Schiavetta ne sont pas des créations «originales», du moins pas en apparence, puisqu'ils se présentent comme des traductions ou des adaptations de versions espagnoles antérieures); d'autre part, on court pourtant le danger de nier ainsi l'apport de la nouvelle langue même (tant qu'on continue à ne reconnaître en ces textes que des traductions, on risque de rester aveugle à leur façon unique de manier le français).

Afin de réconcilier ces exigences contradictoires, l'on propose ici de lire un texte inédit de Bernardo Schiavetta (intitulé, non sans énigme, «...») en le confrontant à sa version espagnole («...POE...»)⁴ d'une façon très précise. Loin de chercher à repérer, puis à commenter l'ensemble des variantes, on s'aidera, dans un premier temps, de la comparaison des deux textes pour signaler dans la variante française un problème bien circonscrit et qui serait sans doute resté inaccessible sans cet effort de comparaison. Dans un deuxième temps, on laissera la comparaison interlinguistique de côté pour essayer de donner du phénomène observé une explication proprement interne et intralinguistique, l'ambition de la lecture étant de montrer comment chaque version d'un texte résout lui-même, à son niveau et dans son propre champ, les difficultés que suppose le saut d'une langue à l'autre.

2. Le meilleur aperçu de cette insertion créatrice dans la tradition se trouve dans la revue *Formules* (éd. L'âge d'homme, premier numéro paru en 1997) que Bernardo Schiavetta a cofondé et où il intervient très régulièrement sur des questions de poétique.

3. Pour plus de détails sur cette tradition dans les lettres modernes, voir mon *étude L'éthique de la contrainte*, Louvain, éd. Peeters, 1995.

4. Texte publié dans le recueil *Con mudo acento*, Albacete, éd. Barcarola, 1995.

UN VIDE À FAIRE

Mais lisons d'abord, avec leur titre en pointillés, les textes à commenter.

Version espagnole:

... POE ...

Me he disuelto en la nada que te ase
Y he quemado los libros que no he escri
Y no hay siquiera un parrafo erudi
Que me nombre en ninguna Enciclope

Me he disuelto en la nada, en la interme
Comarca de lo ausente y lo inaudi
Donde borro mi proprio manuscri
Mi Iliada, mi Eneida, mi Come

Vuelvo hoy como la sombra de la so
Que entre los otros fui, que fui conmi
Pero al verme no tiemblas y no hu

Sino que en un papel no me no
Mi poeta, mi mascara, mi ami
Tu escribes mi poema y lo destru

Version française:

...

Plus que toi, j'appartiens au néant désormais,
Mes écrits ont nourri quelque vieil incendie
Et nul texte érudit, nulle Encyclopédie
Ne conserve le mot qui jadis me nommait.

J'écrivais, comme toi, ce grand livre que..., mais
La règle d'effacer guidait ma prosodie
Et de mon Iliade et de ma Comédie
Ne reste qu'un dessein qui ne sera jamais.

Pourtant, seul aujourd'hui parmi les morts sans nombre,
Je viens me joindre à toi, toi qui sans voir mon ombre
L'évoques au grand jour au lieu de la chasser...

Notre poème, alors, s'il ne me nomme guère,
Ma chimère, toi, toi dont je suis la chimère,
Pourquoi le traces-tu sans vouloir l'effacer?

On s'en aperçoit sans peine: si la transposition française paraît perdre son titre, elle est aussi, à tous égards, plus complète. Quant à sa forme d'abord: les vers ne sont plus tronqués. Quant à la signification de ses éléments ensuite: les formes verbales, ambiguës en espagnol car pouvant appartenir à la première comme à la troisième personne, sont ici sans équivoque.

Pour étonnante que puisse être cette décision, on n'ira pas plus loin dans la comparaison des deux textes. Dans la mesure où leur superposition a situé de manière presque chirurgicale certains points sensibles du texte, une lecture a été enclenchée, qu'il importe maintenant de pousser à son terme avec ses propres moyens.

Une fois de plus, tout commence dans le texte français par un de ces paradoxes de l'énonciation que Bernardo Schiavetta place souvent au coeur de ses poèmes. A première vue, le clivage des fonctions et des rôles paraît clair: plus rien ne subsiste de ce que j'ai moi-même détruit, mais toi, tu continues le travail à ma place. Bref, au «je», l'écriture et l'effacement au passé; au «tu», également anonyme, l'écriture et le non-effacement au présent. Cependant, très vite, ce partage se fissure. D'un côté, parce que le «je» qui est censé ne plus écrire, assume tout de même l'énonciation du texte —ce qui signifie que son geste d'auto-évacuation de la parole est un pur exemple de dénégation. De l'autre, parce que les deux voix fusionnent, de manière de plus en plus intense à mesure que le texte déroule son deuxième tercet: «ton» texte devient «notre» texte, et entre les deux chimères que nous sommes, s'établit un rapport de réflexion infinie, comme si nous étions deux miroirs se réfléchissant interminablement.

Mettant un terme aux tensions et ambivalences notées dans la version espagnole du poème, cette forte identité des deux pôles énonciatifs⁵, «je» et «tu», semble trouver un prolongement dans la facture très canonique des vers, qui ne sont plus inachevés mais —si l'on peut s'exprimer ainsi— identiques à eux-mêmes. Rien ne manque aux 14 alexandrins du texte. Et à la différence de ce qui se passait encore dans le titre de la version espagnole, les trois points du titre signifient moins une rature qu'ils ne dispensent une leçon de lecture. Les points de suspension exhibent le mécanisme scriptural faisant dépendre l'écriture d'un geste de négation. Pour qu'un texte puisse s'écrire, il faut qu'un autre soit effacé; inversement, tout effacement est promesse de nouvelles écritures. C'est dire aussi que le jeu des paradoxes continue allègrement. Car de même que le «je» qui s'était exclu du champ scriptural, est malgré tout celui qui assume l'ensemble du texte, de même l'exhibition des vertus de l'effacement s'effectue au sein d'un texte apparemment complet, tant au niveau des vers qu'à celui de son intitulé.

La tension sourde qui émerge néanmoins du poème, et dont les divers paradoxes ne sont que l'actualisation la plus visible, conduit le lecteur à imaginer d'autres

5. Que l'on peut allégoriser si on le souhaite, comme auteur et texte par exemple, ou encore comme écriture ou lecture, mais sans que cela apporte beaucoup à l'analyse.

issues. Loin de chercher à «remplir» des «vides», comme il devait encore le faire dans le texte espagnol, n'est-il pas ici placé devant l'obligation de procéder lui-même à de vrais effacements, d'abord en *supprimant* ce qui est peut-être *de trop* dans ce texte, puis en essayant plusieurs manières de *permutations*?

Ce qui oppose le texte espagnol et le texte français, «...POE...» et «...», ce n'est donc pas seulement telle ou telle différence locale, menue ou immense, dérisoire ou pertinente, ce sont surtout les régimes de lecture presque antagonistes que ces écrits proposent à leurs lecteurs: là, il importe avant tout de mettre au jour une sorte de non-dit; ici, l'objectif principal est d'amener le lecteur à intervenir de façon autrement directe dans le texte, qu'on est invité tantôt à biffer et tantôt à remplacer...

De ce point de vue la structure rimique présente une particularité saillante aux vers 9-10. En effet, dans ce poème où la rime se fait plus pour l'oreille que pour l'oeil, ce couple de vers est le seul à pouvoir perdre son ultime syllabe sans que la forme de l'alexandrin comme le sens du texte n'en soient vraiment affectés⁶. Si dans l'un et l'autre cas, on entend *«sans nom», le poème ne devient pas absurde pour autant et le décompte syllabique a toujours pour produit douze⁷. Le statut ambivalent de la treizième syllabe, justifiée entièrement mais non entièrement nécessaire, se trouve du reste rehaussé par la longueur inhabituelle des deux vers en question, de loin les plus étirés du poème⁸. Passer, même implicitement, de «sans ombre» et «sans nombre» à *«sans nom», revient inéluctablement à mettre en valeur le terme même —«nom»— qui énonce dès le début l'anonymat pesant sur le texte: «le mot qui me nomm(e)», n'est-ce pas le *nom propre* d'une personne ou d'une chose? L'énigme ainsi créée —quel est bien le «mot» ou le «nom» permettant l'identification de l'instance anonyme du texte?— informe toute la lecture du texte. Cependant, loin de mettre en place une simple devinette, le texte déploiera un réseau de correspondances dont le but est de suggérer qu'une telle question, justement, est vaine.

La superposition structurale de «mot» et de «nom» en propose un premier indice. Dans la mesure où le mot «nom» est activé à la rime, surtout dans un poème rimant moins pour l'oeil que pour l'oreille, ce terme convoque à l'esprit le terme homophonique «non», selon une logique qui rappelle d'ailleurs directement le champ thématique de l'effacement du «je». Un second indice, parallèle et analogue, est fourni par le traitement de l'autre terme qui, cette fois-ci de manière on ne peut plus

6. Il y a d'ailleurs au moins une autre particularité encore dont la présence exhorte à se faire à l'idée de changements supplémentaires et à risquer la coupure autrement radicale d'une syllabe de trop: les fins respectives de ces vers peuvent en effet... s'échanger, «sans nombre» et «sans ombre» pouvant prendre la place l'un de l'autre.

7. On objectera à juste titre que la versification classique respectée par Bernardo Schiavetta n'encourage guère ce type de répétitions. Toutefois, comme la suite de l'analyse le démontrera, les répétitions jouent dans ce texte un rôle de tout premier plan.

8. Cet aspect saute d'autant plus aux yeux si l'on s'avise que les deux autres vers légèrement plus longs que le reste du poème doivent cet allongement à une astuce typographique, à savoir la présence des points de suspension

explicite, est candidat à la nomination du sujet: «chimère». Ici encore, la charge négative de l'identification est forte. Au niveau du sens, d'abord, «chimère» renvoie au vide du songe et de l'illusion, à l'évanescence de l'ombre, bref à une forme de néant⁹. Au niveau formel, ensuite, le mot «chimère» fait partie d'un double chiasme qui l'associe plus étroitement encore à l'une des variantes du néant, c'est-à-dire «ombre»: *Je viens me joindre à toi, toi qui sans voir mon ombre* (v. 10)/*Ma chimère, toi, toi dont je suis la chimère* (v. 13). Enfin, l'incidence de ces structures en miroir est en parfaite concordance avec la construction implicite du mot «nom», dont la seconde occurrence, *«mon nom» (fin hypothétique du vers 10) produit un parfait palindrome lexical: mon/nom, et partant un nouveau rappel de la fusion du «je» et du «non».

LE MOT COMME MULTIPLE

Les particularités rimiques de «...» ne s'arrêtent pourtant pas à la terminaison des vers 9-10, dont le caractère ambivalent a pu révéler l'imbrication du travail sur le signifiant d'un côté et des grandes structures énonciatives du poème de l'autre, sans oublier son apport à une meilleure compréhension du mécanisme de l'écriture.

Plus remarquable encore, peut-être, est l'infraction à la règle traditionnelle de la rime pour l'oreille et pour l'oeil, indistinctement, que l'on retrouve au vers 4. Par analogie avec le «s» final du vers 1, on s'attendrait en effet plutôt à une forme de la première ou de la deuxième personne du singulier: *«nommais». D'abord parce que, le jeu des rimes aidant, le mot «désormais» se termine phoniquement par le pluriel de l'adjectif possessif de la première personne: «mes»¹⁰. Ensuite parce que la même infraction est parfaitement éludée au deuxième quatrain, où «mais» et «jamais» riment aussi bien pour l'oeil que pour l'oreille.

Le clivage structurel de «nommait» au vers 4, mot comme miné par l'affleurement clandestin de la forme «nommais», corrobore le questionnement des instances énonciatives déjà observé plus haut. La manoeuvre se fait vite plus manifeste encore: ne s'opère-t-elle pas à hauteur d'un lexème, «nommer», puissamment mis en exergue par les premiers pas de l'analyse. De surcroît, la valorisation textuelle de «nommait» ne se limite pas au seul vers où ce terme apparaît noir sur blanc. De manière générale, le texte amène à récrire discrètement cette variante lexicale du substantif «nom», la proximité de «nom»/«non» se traduisant dès

9. Ajoutons-y qu'en tant qu'elle est un animal mythologique *composite*, la chimère se prête adéquatement à l'identification de deux êtres n'en faisant qu'un!

10. A qui soupçonnerait cette lecture de s'écarter dangereusement de la lettre du texte, il est suggéré de relire la première lettre du second vers... Plus généralement, il convient de signaler l'impact extraordinaire d'un infratexte pronominal qui s'étend sur de larges pans du poème. En témoignent par exemple, dès l'ouverture, les vers 1 («Plus que TOI, j'apparTIENS (...)») et 2 («MES écrits ont NOUrrI(...)»).

lors par la correction du «nommait» en «non mais». De manière plus précise, les répétitions lexicales de «...» —répétitions très voyantes, car une fois de plus peu attendues¹¹—, dégagent sans aucune peine une nouvelle structure chiasmique dont l'examen offrira l'amorce d'une retouche lectorale plus intransigeante encore: «Ne conserve le *mot* qui jadis me *nommait* (v. 4) /Notre *poème*, alors, s'il ne me *nomme* guère, (v. 12). Dans le carré formé par les vers 4 et 12, les deux pôles du syntagme dont le premier évoque l'écrit et le deuxième l'écriture, subissent en effet une inversion absolue. Alors qu'au vers 4 il est encore question de l'effacement d'un mot nommant le «je», le vers 12 ne parle plus d'effacement, bien au contraire, mais insiste quant à lui sur l'absence de tout terme permettant d'identifier le même «je».

De nouveau, on voit que c'est l'écriture même, et non pas l'absence d'écriture, qui efface le sujet. Telle interprétation, si elle n'est plus étonnante, permet quand même de revenir sur le dernier vers du poème, où s'énonce apparemment la gloire du «je» (son texte ne s'écrit-il pas par personne interposée, relayé qu'il est par le travail de l'énonciataire?). Ce qui frappe tout d'abord dans cet ultime alexandrin, c'est la nouvelle défection de la rime pour l'oeil —«effacer» au vers 14 continue, mais brise aussi, «chasser» du vers 11—, là où le texte regorge pourtant de verbes en «—acer»': «effacer» (5), «tracer» (14), «effacer» (14). L'inéluctable rapprochement des verbes «tracer/effacer», termes antinomiques soudés par une forte similarité phonique, puis la non moins inévitable réunion de ce couple avec les termes «évoquer/chasser» au vers 11 où la parenté sémantique ne trouve aucun écho sonore, conduit le lecteur à multiplier les variantes textuelles, soit qu'il cherche à trouver un mot susceptible de faire rimer «chasser» et «effacer» pour l'oeil aussi (le verbe «casser» ferait assez bien l'affaire), soit qu'il s'efforce de substituer à «évoquer» une forme capable d'ajouter une nouvelle rime interne au texte («embrasser» remporterait bien quelques suffrages), soit encore qu'il préfère s'en tenir à toutes sortes de déplacements («chasser» et «tracer» peuvent changer de place sans que le texte n'y gagne en incohérence). Quoi qu'il en soit, dans les divers cas de figure le rapport antithétique de «évoquer/tracer» (pôle positif de l'inscription) et de «chasser/effacer» (pôle négatif de l'inscription) perd un peu de sa stabilité: l'effacement se révèle au contraire tout à fait producteur, non moins en tout cas que les termes à connotation d'apparence plus positive, lesquels s'échangent curieusement avec des mots à signification toute différente.

Le mot final du texte, surtout rattaché au mot inaugural «plus», agrège ainsi des sens ailleurs incompatibles: une *soustraction*, et dans ce cas «effacer» fait entendre «assez!»; une *addition*, et dans ce cas l'effacement est compris comme ce qui crée un «plus».

L'emploi et la dispersion des trois points du titre à travers tout le poème permet de trouver de ces ambivalences productrices une image fort séduisante, y compris au

11. Rappelons-le: pour la versification classique, seuls les mauvais poètes ont recours à des répétitions très rapprochées, la faute n'étant pas sans analogie avec la faiblesse métrique nommée cheville.

sens très visuel du terme. En effet, la reprise ternaire des points de suspension —au centre de la justification dans le titre, décalé vers la droite au vers 5, tout au bout du vers 11— en font un modèle réduit de tout le poème, que cette figure quadrille, recouvre, organise à elle seule, sur l'axe horizontal aussi bien que sur l'axe vertical. La polyvalence des trois points renforce leur rôle primordial: tantôt ils ne coupent rien (en tant que titre, ils désignent le texte, peuvent se troquer contre lui), tantôt ils signifient la rature (au vers 5, le texte s'interrompt et son redémarrage ne se fait pas sans heurt rythmique), tantôt enfin ils sont le lieu d'un suspens trompeur, voire d'un faux suspense (au vers 11 rien ne manque, mais on appréciera l'humour très subtil de cette pseudo-rupture venant après deux vers où une syllabe en fait superfétatoire n'avait été signalée par aucun trait explicite!).

La dernière occurrence des points de suspension influence surtout l'intonation du texte. Elle fait résonner plus nettement encore le mot «-assez». A condition bien sûr de ne pas le prononcer de façon conclusive. «Assez» ne termine pas le texte, puisque le mot est suivi au vers 14 d'un point d'interrogation —c'est-à-dire aussi d'une mise en question—, si bien que tout le poème se trouve ainsi résumé par l'inscription implicite des deux mots que rien ne nomme mais que tout fait dire au lecteur: «Assez? Non!».