

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

*Le corps vivant des langues mortes*

« Le corps vivant des langues mortes », *Paul-Louis Courier et la traduction*, Paule Petitier dir., Tours, société des amis de Paul-Louis Courier, pp. 159-172.

« Au nombre des jargons, il faudrait mentionner — en regard de celui des juges, des médecins et des toucheurs de bœufs — le français des versions grecques et latines. »

Jacques Gaillard, *Beau comme l'antique*.

Siècle du roman, siècle de l'histoire, siècle de l'archéologie : rien d'étonnant à ce que le XIX<sup>e</sup> siècle ait connu une extraordinaire floraison de « récits à l'antique ». Or, de telles œuvres occupent dans le territoire littéraire une position très particulière. En effet, l'Antiquité qu'elles évoquent constitue au siècle dernier une réalité infiniment plus rhétorique que référentielle : le monde des Anciens, c'est avant tout un imaginaire textuel, épaisseur verbale des œuvres classiques, intertextes envahissants, et aussi Antiquité « latente » qui s'impose comme écran autoritaire à toute réflexion sur l'écriture littéraire<sup>1</sup>. D'où un paradoxe difficilement réductible : prétendre écrire l'Antiquité, c'est vouloir échapper à ce vertige textuel, dépoussiérer un monde englouti sous les strates cristallisées de sa propre littérature ; mais l'exigence de précision autant que l'effet de lecture visé impliquent, au rebours, un affleurement par transparence des sources anciennes, garantie « historique » autant que marque de reconnaissance. Le récit à l'antique se situe ainsi dans un entre-deux : il se donne à lire à la fois comme traduction (des textes anciens toujours déjà-là) et comme discours référentiel, il renvoie en même temps à un univers verbal et au monde qu'il veut rappeler à l'existence.

Ambition contradictoire donc, rendue plus complexe encore par le fait que le récit à l'antique se présente d'emblée comme traduction au énième degré, glaçage de surface appliqué à ce millefeuille textuel qu'est l'Antiquité : la tradition des « belles infidèles » amène à percevoir certaines œuvres comme des créations mixtes, à quatre (ou à six) mains, comme le *Daphnis et Chloé* d'Amyot revu par Courier<sup>2</sup>. Parce qu'il entretient un rapport essentiel avec la traduction, tout récit à l'antique comporte le risque d'un enfermement dans un cercle des

1. Sur ce statut complexe de l'Antiquité du XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'introduction de *Modernités à l'antique : parcours vallésiens* (C. Saminadayar-Perrin, Champion, 1999).

2. Significativement, Georges Dalmeyda, présentant en 1932 une traduction nouvelle de la célèbre pastorale, se situe par rapport à cet illustre antécédent en des termes révélateurs (c'est nous qui soulignons) : « La traduction des *Pastorales* est un des chefs-d'œuvre de l'admirable écrivain [...] Les qualités d'Amyot ne sont pas celles de Longus, et ce qui fait l'enchantement de la *version d'Amyot* [...] rend assez inexactement la physionomie du texte de Longus » (Les Belles-Lettres, collection R...)

miroirs, où la littérature-Narcisse, se reflétant de texte en texte, perdrait toute dimension référentielle — d'où la nécessité d'«une perspective de décentrement, également éloignée de l'annexion et de la transparence [...] L'œuvre originale et sa traduction, sorties de l'unité langue/culture qui les constitue en texte, apparaissent alors l'une comme l'autre désamarrées, frappées d'exterritorialité culturelle, en mutuelle dérive»<sup>3</sup>.

### Feuilletages textuels

Le récit à l'antique ne peut faire l'économie d'une réflexion en acte sur la traduction — d'abord parce qu'il relève (spontanément quoique problématiquement) du genre «historique», qui suppose un rapport oblique et ambigu aux «sources». En témoigne l'appareil préfaciel dont se dote, dès ses débuts, le roman historique: «Titres et préfaces rusent avec les catégories de classement et franchissent, dans l'un et l'autre sens, les limites entre roman et non-roman. Les traductions sont parfois camouflées, parfois travesties par une adaptation libre qui évacue les particularités nationales, parfois supposées pour bénéficier d'une mode éphémère.»<sup>4</sup> S'afficher comme traduction participe d'une stratégie où la construction d'un système d'énonciation «mixte» vise à authentifier le propos<sup>5</sup> — la méthode n'est pas neuve, qu'avait employée dès le siècle précédent l'abbé Terrasson, lequel présente dans *Séthos* la description des mystères d'Eleusis comme une traduction.

Dans le cas du roman à l'antique, ce jeu prend une tonalité particulière, puisque les sources existantes ne comportent ni les chroniques intimes ni les Mémoires ordinairement invoqués dans les «fictions historiques» — les textes anciens sont toujours d'ordre monumental, d'où les regrets d'un Mérimée: «Je donnerais volontiers Thucydide pour des mémoires authentiques d'Aspasie ou d'un esclave de Périclès»<sup>6</sup>. D'où de véritables «coups de force»; si, dans *Une nuit de Cléopâtre*, Théophile Gautier se contente de démarquer la légende et l'histoire, Plutarque et le rêve<sup>7</sup>, *Le Roman de la Momie* exhibe un système énonciatif mixte et ouvertement contradictoire: le romancier s'acquitte de sa dette «archéologique» dans son hommage dédicatoire à Ernest Feydeau, cependant que le récit affiche comme source un papyrus égyptien fictif. L'acte même de la traduction s'inscrit dans le texte: «Après trois ans d'études acharnées, Rumphius est parvenu à déchiffrer le papyrus mystérieux, sauf quelques endroits altérés présentant des signes inconnus, et c'est sa traduction latine, tournée par

nous en français, que vous allez lire sous ce nom: *Le Roman de la Momie*<sup>8</sup>. D'emblée, l'œuvre se place sous le signe du feuilletage linguistique et historique — transversalité vertigineuse que reprend l'incipit du récit enchâssé: «Oph (c'est le nom égyptien de la ville que l'Antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou Diospolis magna)...». En outre, cette mise en scène permet l'inscription dans la diégèse de la matérialité du texte: «Des chapitres ou des alinéas semblaient indiqués par des caractères tracés en rouge, pour trancher sur le reste du texte écrit en noir, et fixer l'attention du lecteur aux endroits intéressants. Une inscription placée en tête paraissait contenir le titre de l'ouvrage et le nom du grammate qui l'avait écrit» (p. 58). Corps d'écriture donc, irréductible à l'assimilation, momie verbale («[...] la bande fragile [déroulée] avec des précautions infinies [...]») que la traduction rend à la vie.

S'affirmer comme traduction ne suffit cependant pas à résoudre l'aporie référentielle propre au récit à l'antique: sur le plan de la réception, la lecture tend à confondre effet de réel et reconnaissance plus ou moins consciente d'une source ancienne. L'écriture ne peut ressusciter qu'un texte — l'enchantement littéraire a pour écran autoritaire un imaginaire verbal, dont l'envoûtement est à l'exacte mesure de son impuissance référentielle: «[Elle perd] beaucoup du côté de la réalité, ou magie de la vraisemblance. Et cependant, qui ne se rappelle le festin du Pharaon, et la danse des esclaves, et le retour de l'armée triomphante, dans *Le Roman de la Momie*? L'imagination se sent transportée dans le vrai; elle respire le vrai; elle s'enivre d'une seconde réalité créée par la sorcellerie de la Muse»<sup>9</sup>. Le vrai, mais au détriment du réel — c'est ce que redoute Flaubert dès 1860, lorsqu'il expose les paradoxes du roman archéologique qu'est *Salammbô*: «La réalité est chose presque impossible dans un pareil sujet. Reste la ressource de faire *pohétique*. Mais on retombe dans quantité de vieilles blagues connues, depuis le *Télémaque* jusqu'aux *Martyrs*»<sup>10</sup>. Inquiétude au demeurant justifiée, puisqu'on trouve cet effet de lecture dans le grand article que Sainte-Beuve consacra à l'œuvre:

M. Flaubert [...] n'a fait que reprendre en effet et recommencer sur la civilisation punique la même entreprise épique que Chateaubriand a tentée, il y a plus de quarante ans, dans *Le Martyrs*, pour l'ancienne civilisation gréco-romaine aux prises avec le Christianisme. Il renouvelle à son tour ce grand effort, dans des conditions particulières, bien moins avantageuses à ne considérer que les sources, la matière et l'intérêt, et cependant avec une intention et une prétention plus marquée, plus formelle, de tout restaurer du passé.<sup>11</sup>

3. M. Nemer, «Dylan Thomas, poète français», *Revue des Sciences humaines*, 1980, 4, p. 213.

4. C. Duchet, «L'Enseignement des préfaces», RHLF, mars-juin 1975, p. 252.

5. Ainsi, l'écrivain allemand Karl Postl choisit le pseudonyme de Charles Sealsfield pour faire paraître — en langue allemande... — ses récits exploitant la vogue de Fenimore Cooper.

6. Cité par C. Bernard, *Le Passé recomposé*, Hachette Université, Paris, 1996, p. 222.

7. J. M. Carré énumère les sources de Gautier, toutes très classiques, dans *Voyageurs et écrivains français en Égypte* (Le Caire, Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie orientale, 1956, p. 142).

8. Gautier, *Le Roman de la Momie*, Le Livre de Poche, 1985, p. 59. Toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition.

9. Baudelaire, «Théophile Gautier», Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», édition présentée et annotée par C. Pichois, II, p. 121.

10. Flaubert, Lettre aux Goncourt du 3 juillet 1860, *Correspondance*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», édition présentée et annotée par J. Bruneau, III, p. 95. Toutes les références à la correspondance de Flaubert renverront désormais à cette édition.

11. Sainte-Beuve, article repris dans *Les Grands Écrivains français par Sainte-Beuve*, éditions Garnier-Frères, 1927, p. 198.

Résultat: la fille d'Hamilcar se trouve qualifiée de nouvelle Velléda, le «paysage historique» de l'antique Carthage à l'aurore rappelle le lever de soleil sur Athènes dans l'*Itinéraire*, les mélancolies des Gaulois exilés sous le soleil de l'Afrique inversent les regrets du Grec Eudore perdu dans les brumes de la Gaule...

Une solution simple consiste à désigner ouvertement dans le récit, pour les mettre à distance, les textes susceptibles d'intercepter le processus de la représentation. Ainsi, dans *Arria Marcella*, le jeune Max explique dans un cabaret pompéien les «stratagèmes dignes de Polybe» que nécessitent selon lui les jeux de l'amour, cependant que ses camarades convoquent le scolaire Horace pour commander à boire :

Est-il bon, au moins, ton Falerne? a-t-il été mis en amphore sous le consul Plancus? *consule Planco.*

— Je ne connais pas de consul Plancus, et mon vin n'est pas mis en amphore, mais il est vieux et coûte dix carlins la bouteille.<sup>12</sup>

Ce procédé, exploitable surtout dans le cas d'un récit enchâssé où la résurrection de l'Antiquité s'inscrit entre deux évocations du monde contemporain, permet de souligner le clivage entre l'usage «citationnel» des sources anciennes et leur valeur référentielle. Rien de plus efficace également que de faire figurer dans l'univers représenté la source possible de la représentation: Gautier retrace dans *Arria Marcella* une représentation théâtrale de la *Casina* de Plaute, comme Anatole France évoque dans *Thaïs* une pantomime inspirée de l'*Hécube* d'Euripide. L'acte d'écriture lui aussi prend place dans la diégèse, instaurant des systèmes complexes de mises en abyme. Dans *Le Roman de la Momie*, le lecteur surprend l'intendant Poëri en train de rédiger un de ces inventaires qui constituent une source privilégiée pour les spécialistes de l'Égypte ancienne: «Assis à sa table, il se penchait sur une feuille de papyrus où, puisant de l'encre dans une tablette d'albâtre creusée, il inscrivait des comptes en chiffres démotiques à l'aide d'un roseau» (p. 144); la séquence narrative suivante met en scène le contenu même du texte de Poëri, devenu description en acte: le retour des paysans au domaine.

Malgré ces mesures prophylactiques, la menace de dissolution du réel dans la réécriture se précise lorsqu'interviennent certaines séquences topiques, comme les scènes de bataille — au demeurant difficiles à éviter dans le roman historique: «Ce n'est pas une petite besogne que la narration et description d'une bataille antique, car on retombe dans l'éternelle bataille épique qu'ont faite, d'après les traductions d'Homère, tous les écrivains nobles»<sup>13</sup>. Précisons que l'hyperbole dans l'horreur, qu'on a reprochée à l'auteur de *Salammbô*, est elle-même issue en droite ligne non seulement de l'*Iliade*, mais de Virgile, de Lucain plus encore et de Silius Italicus (qui évoque justement la seconde guerre

punique); l'intertexte épique est clair dans des passages comme l'aristie de Mâtho sous les murs de Carthage: le héros revêt une peau de lion, celle (par exemple) d'Aventinus dans l'*Énéide* (VII, v. 666-668), et abat autour de lui les Carthaginois comme un bon émondeur ou un fauve parmi les brebis — toutes comparaisons d'inspiration homérique.

Pire: l'intertexte classique a tendance à s'imposer même lorsque le texte s'appuie sur la plus stricte vraisemblance référentielle. Ainsi en est-il des enfances d'Hannibal, que Sainte-Beuve lut comme une réécriture de Plutarque, d'où les protestations de Flaubert:

Pourquoi trouvez-vous que j'ai fait son enfance fabuleuse? Est-ce parce qu'il tue un aigle? Beau miracle dans un pays où les aigles abondent! Si la scène eût été placée dans les Gaules, j'aurais mis un hibou, un loup, ou un renard. Mais, Français que vous êtes, vous êtes habitué, malgré vous, à considérer l'aigle comme un oiseau noble, plutôt comme un symbole que comme un être animé. Ils existent, cependant.<sup>14</sup>

### «La vie d'un homme pivotait sur un contresens»<sup>15</sup>

Contre ce totalitarisme du lieu commun classique, la référence à la traduction constitue un moyen économique et efficace: l'inscription d'une langue étrangère dans le récit fissure la «monumentalité» des sources anciennes, qui s'appuie principalement, au XIX<sup>e</sup> siècle, sur une langue monolithique et impérialiste, le latin. Le discours direct constitue le point d'inscription le plus naturel de ce clivage. S'agit-il d'évoquer le discours du consul Quintus Fabius déclarant la guerre au Sénat de Carthage? Il suffira, pour conjurer l'intertexte livien (le célèbre livre XXI), de rétablir l'altérité linguistique gommée par l'historien latin:

«Leurs Seigneuries les ambassadeurs extraordinaires du Sénat et du peuple romain nous ayant informés qu'ils connaissaient la langue punique, il a été convenu entre eux et la commission qu'ils exposeraient leurs demandes dans cette langue, et qu'on recourrait aux interprètes en cas de contestation sur un mot. Toutefois, si l'orateur désirait user de son langage paternel, par déférence pour le Sénat et le peuple romain, je l'inviterais à parler en latin.»

Fabius s'inclina et répondit en pure langue punique: «Pour abrégé la discussion, je m'exprimerai dans le langage usité parmi les citoyens de Carthage».<sup>16</sup>

Résultat: le dispositif rhétorique de Tite-Live (discours de Fabius au style direct) se trouve brisé. A la limite, le procédé peut créer des effets comparables à celui de la focalisation externe; la séquence topique se trouve ainsi libérée de sa gangue verbale, et fait «trou» sur le réel. Quoi de plus commun que les exhortations d'un consul sur le champ de bataille? Un simple déplacement du

14. Flaubert, Lettre à Sainte-Beuve, 22-23 décembre 1862, III, p. 279.

15. Vallès, *Les Réfractaires*, «Les Victimes du Livre».

16. Léon Cahun, *Les Mercenaires* (1878), collection Omnibus, Presses de la Cité, 1993, p. 671. Toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition.

12. T. Gautier, *Arria Marcella*, édition GF, 1981, p. 248.

13. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, 4 juillet 1860, III, p. 97.

regard, une fissure d'ordre linguistique suffisent à exorciser les innombrables pages classiques (et les vignettes toutes faites, et les images d'Épinal...) qui hantent les mémoires :

[...] un personnage nu-tête, enveloppé d'un paludamentum rouge. Ce personnage arrivait au galop : il montait un cheval blanc, et gesticulait furieusement. Des porte-haches couraient à toutes jambes derrière lui et s'efforçaient de le rejoindre [...] Il criait d'une voix furieuse, je l'entendais hurler : « Indignitas ! Infandum ! Infandum ! »

Il répétait tellement son « Infandum ! infandum ! » que des Gaulois facétieux se mirent à l'appeler : « Fandum ! Hé, Fandum ! Bonjour, Fandum ! » (p. 805)<sup>17</sup>

Quant à la bataille de la Trébie, elle retrouve quelque réalité lorsque la narration latine sacralisée se trouve pulvérisée en un chaos de formules techniques de la langue militaire — dimension technique que souligne la traduction intégrée : « Plus loin on entendait la voix perçante d'un chef que la pluie cachait et qui criait avec fureur : " Cohortes disponere ! Prenez les distances des cohortes ! " » (p. 833).

Déconstruire les scènes topiques en vue d'un problématique réalisme implique nécessairement une réflexion sur la parole vive à prêter aux personnages — parole d'avance pétrifiée par les fastes de la rhétorique, la performance oratoire étant à peu près le seul mode d'inscription du discours direct dans les textes classiques. La question met en jeu l'authenticité tonale de l'ensemble : « Donner aux gens un langage dans lequel ils n'ont pas pensé ! » gémit Flaubert en rédigeant *Salammbô*. La première exigence est le refus du style noble propre au très scolaire « discours latin » : il faut éviter de faire du récit à l'antique un répertoire de traductions du *Conciones*<sup>18</sup>. D'où les précisions que donne Bulwer-Lytton en tête des *Derniers jours de Pompéi* :

Quant au langage des héros, j'ai cherché à éviter avec soin ce qui m'a toujours semblé l'erreur fatale de ceux qui, aux temps modernes, ont tenté de faire connaître des êtres de l'âge classique en leur attribuant les propos guindés, le solennel didactique et froid d'un style calqué chez des écrivains classiques très admirés.<sup>19</sup>

Dans certains cas spécifiquement oratoires cependant, il importe de rendre sensible à la lecture l'épaisseur constitutive de la parole vivante, en déconstruisant la séquence-cliché susceptible de faire écran ; là encore, le clivage qu'introduit la traduction s'avère particulièrement efficace. La scène de

17. La scène culmine sur une véritable parodie de mise en scène oratoire classique : « Les hommes à haches rattrapèrent Fandum, et se rangèrent autour de lui au nombre de douze. C'était le consul. Giscon me traduisait ses vociférations, autant qu'il pouvait les suivre, car la fureur de cet homme était telle qu'il ne se possédait plus, et parlait d'une manière incohérente. »

18. Manuel de base de la classe de rhétorique, présentant une anthologie de discours latins proposés à la fois à la traduction et à l'imitation — le Discours latin étant la discipline-reine couronnant les études classiques au XIX<sup>e</sup> siècle.

19. E. G. Bulwer-Lytton, *Les Derniers jours de Pompéi* (préface à l'édition de 1834), collection Omnibus, 1992. Toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition.

*Salammbô* où Hannon vient haranguer les mercenaires révoltés en offre un exemple particulièrement éclairant. Le discours aux soldats mutinés constitue un lieu commun dans la tradition classique, et un sujet fréquent de Discours latin ; Flaubert choisit donc le discours narrativisé ou le style indirect, qui désignent les figures attendues sans les actualiser :

Enfin deux hérauts sonnèrent dans leurs cornes d'argent ; le tumulte s'apaisa, et Hannon se mit à parler.

Il commença par faire l'éloge des Dieux et de la République ; les Barbares devaient se féliciter de l'avoir servie. Mais il fallait se montrer raisonnables, les temps étaient durs ; — « et si un maître n'a que trois olives, n'est-il pas juste qu'il en garde deux pour lui ? »

Ainsi le vieux suffète entremêlait son discours de proverbes et d'apologues (p. 58-59 ; on songe, par exemple, à la fable des membres et de l'estomac qui, chez Tite-Live, vient à bout de la sécession plébéienne sur le mont Aventin).

Mais c'est en soulignant l'irréductible opacité du discours en langue étrangère que Flaubert fait définitivement éclater le lieu commun. Les propos de l'orateur punique ne sont compris de personne, ce qui enraye le déroulement programmé de la séquence :

Il parlait punique et ceux qui l'entouraient (les plus alertes accourus sans leurs armes) étaient des Campaniens, des Gaulois et des Grecs, si bien que personne dans la foule ne les comprenait (p. 59).

Le clivage linguistique restitue la dimension vivante de la langue ancienne, et rend au récit sa puissance référentielle — d'où sa position stratégique, souvent aux marges de l'œuvre ; pénétrant dans Pompéi ressuscitée, le héros d'*Arria Marcella* doit franchir un véritable sas verbal :

« *Aduena, salve.* »

Rien n'était plus naturel qu'un habitant de Pompéi [...] s'exprimât en latin, et pourtant Octave tressaillit en entendant cette langue morte dans une bouche vivante [...] Il répondit au salut du Pompéien en style de *De viris illustribus et de Selectae e profanis* (p. 258).

Aussi le traducteur, l'homme des frontières, apparaît-il comme un personnage privilégié dans le roman à l'antique : il permet un renversement de focalisation insistant sur la radicale étrangeté du monde de Cicéron ou de Virgile. Fondant son roman *Les Mercenaires* sur la trame du livre XXI de Tite-Live, L. Cahun rompt avec cette latinité intertextuelle envahissante en faisant de son héros un polyglotte :

J'appris, non seulement tous les dialectes celtés et belges, mais encore le langage des étrangers qui ont fondé des villes sur le territoire des Salyes, le langage grec, que je comprenais presque aussi bien qu'aucun homme de Mas des Salyes ou Massalia, comme ils disent. (première page)

D'où une insistance sur l'opacité linguistique, indice de distance historique :

L'homme aux manches brodées appelait simplement le Belge «Map», ou, comme on dit autre part, «Mac ou Ap» ; il l'appelait «Fils!» tout court. Ensuite il dit quelque chose dans une langue que je ne connaissais pas, avec des sons bizarres, qui sortaient du fond du gosier. (p. 642)

Tragédie de Babel<sup>20</sup> : ainsi pourrait-on qualifier *Salammbô*. L'altérité linguistique y est en effet lourde de potentialités dramatiques, que révèle la traduction — fût-elle fidèle, comme celle qui déclenche le premier affrontement entre Mâtho et son rival :

Un Gaulois [...] le frappa sur l'épaule, tout en débitant d'un air jovial des plaisanteries dans la langue de son pays. Spendius n'était pas loin ; il s'offrit à les expliquer [...] Il n'avait pas fini que Narr'Havas, en bondissant, tira un javelot de sa ceinture, et appuyé du pied droit sur le bord de la table, il le lança contre Mâtho. (p. 39)

A plus forte raison, la traduction volontairement gauchie des propos du suffète Hannon aux Mercenaires révoltés déclenche le début des hostilités — Flaubert ne faisant que développer (*amplificatio*?) le processus indiqué par Michelet :

Alors un tumulte horrible s'élève, et des imprécations en dix langues. Chaque nation de l'armée s'attroupe, puis toutes les nations, Espagnols, Gaulois, Liguriens, Baléares, Grecs métis, Italiens déserteurs, Africains surtout, c'était le plus grand nombre. Nul moyen de s'entendre. Hannon leur faisait parler par leurs chefs nationaux ; mais ceux-ci comprenaient mal ou ne voulaient pas comprendre, et rapportaient tout autre chose aux soldats.<sup>21</sup>

On comprend pourquoi les Interprètes dont s'accompagne Giscon sont «coiffés comme des sphinx, et [portent] un perroquet tatoué sur la poitrine» (p. 82) : sous l'apparent psittacisme servile de la répétition, l'acte de traduction révèle les liens profonds du discours avec l'énigme et la mort.

La traduction dévoile ainsi la violence intrinsèque à l'usage de la parole comme instrument de pouvoir : chez Michelet déjà<sup>22</sup> comme ensuite dans *Salammbô*, c'est la maîtrise du phénicien qui permet à Autharite de condamner Giscon aux derniers supplices ; le seul mot à passer les clivages linguistiques

20. «Cette Babel impie et sanguinaire» : ainsi Michelet désigne-t-il l'armée des Mercenaires dans son *Histoire romaine*, l'une des sources de Flaubert.

21. Michelet, *Histoire romaine*, p. 275. L'analyse de *Salammbô* présentée par Sainte-Beuve restitue bien le rôle déterminant de la traduction, arme infiniment plus efficace que la rhétorique : «Les propositions mêmes d'Hannon [...] étaient encore dénaturées par les truchements infidèles qui les rapportaient en toutes sortes de langues à cette multitude bigarrée [...] c'était bien là le cas de dire que la plupart de ceux qui traduisaient, trahissaient.»

22. «Autharite avait l'avantage de parler phénicien, et de se faire ainsi entendre du plus grand nombre [...] Après Autharite, parlèrent des hommes de chaque nation, qui étaient obligés à Giscon [...] Comme ils parlaient ensemble, et chacun dans sa langue, on ne pouvait rien entendre» (*Histoire romaine*, p. 279).

constitue une arme mortelle : «Ils recommençaient à tuer. Le mot *frappe*, différent dans chaque langue, était compris de tous» (p. 85)<sup>23</sup>. Symétriquement, l'opacité constitutive de la langue étrangère fait basculer dans l'exercice concret de la violence ; voici Autharite face aux prisonniers carthaginois :

Autharite, tout en les surveillant, les accablait d'invectives, mais comme ils ne comprenaient pas sa langue, ils ne répondaient pas ; le Gaulois, de temps à autre, leur jetait des cailloux au visage pour les faire crier. (p. 86)

### Éclats d'étrangeté

Au niveau diégétique, l'acte de traduction, tout en permettant de «trouver» le feuilletage textuel propre au récit à l'antique, s'avère donc riche de potentialités dramatiques. Ce décrochement peut être redoublé au niveau de l'énonciation, par l'incrustation dans le texte de termes étrangers, technique éprouvée dont se gausse Saint-Marc Girardin : «Vous mêlerez dans votre style des locutions empruntées aux vieilles chroniques...»<sup>24</sup> Dans le cas du roman à l'antique, il convient d'éviter «l'effet citationnel» que produirait la référence à des textes connus, d'où le choix de termes volontairement exotiques. La chose est aisée dans le cas de l'Antiquité «marginale» que constituent l'Égypte ancienne ou Carthage, ce que Frœhner, censeur impitoyable de Flaubert et de Gautier, ne manque pas de souligner :

En poursuivant péniblement ma lecture [du *Roman de la momie*], je m'attendais toujours à voir apparaître un chapitre écrit en langue démotique, comme dans *Salammbô* l'entassement inutile de mots étrangers fait assez bien l'effet, quand on n'y regarde pas de près, d'un idiome perdu.<sup>25</sup>

Éreintage plein de mauvaise foi ? Sans doute, mais il est révélateur de retrouver chez Sainte-Beuve cette réflexion : «On regrette aussi le manque d'un lexique final, dans lequel les mots étranges qu'on rencontre pour la première fois seraient définis et expliqués avec précision»<sup>26</sup>. A ce premier obstacle de l'incompréhension, s'ajoute le paradoxe de la «couleur locale» ainsi obtenue :

23. Le détail figure chez Polybe, que reprend Michelet et que souligne Sainte-Beuve ; le mot est employé comme arme de jet : «Au milieu de tant de langues, il n'y avait qu'un mot qu'ils entendaient : Frappe ; et dès que quelqu'un avait dit Frappe, cela se faisait si vite qu'il n'y avait pas moyen d'échapper» (Michelet).

24. Saint-Marc Girardin, article des *Débats* (5 septembre 1828), cité par C. Duchet, article ci-dessus, p. 265.

25. G. Frœhner, «Le roman archéologique en France», *La Revue contemporaine*, 31 décembre 1862 ; cité par J. Bruneau dans la *Correspondance* de Flaubert, III, p. 1249. L'éreintage de Frœhner suggère même que ces artifices linguistiques ont pour fonction de suppléer à l'érudition défectueuse de Flaubert : «[L'auteur] affiche de hautes prétentions archéologiques ; il mêle à son langage des mots grecs, latins ou barbares, écrits en français ; au lieu d'appeler les choses par leurs noms, il les coiffe de noms bizarres, et ses amis affirment sérieusement qu'il a fait de Carthage une restitution parfaite» (p. 1240 ; on remarque l'ironie du *et consécutif*...)

26. Sainte-Beuve, article sur *Salammbô* du lundi 15 décembre 1862, éd. citée ci-dessus, p. 209.

Prodiguée à l'excès, elle perd même cette fonction d'exhibition du passé: non contente de transférer l'intérêt de l'action sur le décor représenté, elle le détourne sur l'acte de représentation, qui s'enchaîne manifestement de ses collections de curiosités et de mots archaïques. Et elle nous ramène [...] au «présent» d'un écrivain féru d'antiquités et grand lecteur d'ouvrages spécialisés.<sup>27</sup>

L'effet «pacotille» en arrive parfois à supplanter toute autre impression de lecture, ce que Vallès reproche au *Callirhoé* de Maurice Sand:

A quoi bon ce conte étrusque et druidique qui remonte à Brennus [...] ? Pourquoi ce récit d'autrefois, tous ces K mystérieux ? Pour faire concurrence aux *Martyrs* de Chateaubriand, à la *Salammbô* de Flaubert ?<sup>28</sup>

La controverse qu'engage en réponse Flaubert révèle les enjeux littéraires sous-jacents à cette querelle. L'orthographe particulière des noms propres dans le roman carthaginois opère une claire démarcation entre l'univers textuel des auteurs classiques et le monde barbare à ressusciter: «Qu'auriez-vous dit, si j'avais appelé Moloch *Melek*, Hannibal *Han-Baal*, Carthage *Karts-Adda* [...] ? Mais je ne peux pas, par respect pour le lecteur français, écrire Hannibal et Hamilcar sans H [...] et m'en tenir à Rollin !»<sup>29</sup> Le nom devient alors texte à part entière, à traduire: «... Le nom numide de Naravase que j'écris Narr'Havas, de Nar-el-haouah, feu du souffle»<sup>30</sup>. Surtout, la question des sources et de leur restitution amène une réflexion formelle sur le style littéraire propre à telle ou telle langue ancienne:

[Le Périple d'Hannon] est évidemment traduit, raccourci, échenillé et arrangé par un Grec. Jamais un Oriental, quel qu'il soit, n'a écrit dans ce style. J'en prends à témoin l'inscription d'Eschmounazar, si emphatique et redondante !<sup>31</sup>

Loin des colifichets de la «couleur locale», les termes étrangers (et étranges) dont se trouve constellé le récit à l'antique acquièrent une fonction pleine. Leur valeur référentielle et «historique» se trouve parfois soulignée par le paratexte, qui juxtapose traduction et commentaire, justifiant l'emprunt de telle ou telle expression marginale par rapport à la langue «classique»<sup>32</sup>; plus discrètement, une parenthèse peut remplir le même office, surtout dans le discours direct — voici par exemple Nofré vantant les charmes d'un bel officier: «Depuis quatre mois bientôt le Pharaon est parti pour l'expédition de l'Éthiopie supérieure, et le bel oëris (officier) qui ne passait pas sous la terrasse sans lever la tête et ralentir le

pas, accompagne Sa Majesté» (*Le Roman de la Momie*, p. 76). Cette parenthèse permet ensuite d'éviter toute explication, quand le héraut proclame Pharaon «Aroëris tout-puissant» (p. 93). Autre possibilité: la paraphrase, qui permet une «traduction incorporée» aux contours effacés, faisant ressortir l'étymologie du terme étranger: «... les Syssites, compagnies de commerçants qui mangeaient en commun» (*Salammbô*, p. 33).

Au-delà de ce rôle référentiel, l'insertion de termes étrangers possède une fonction littéraire forte, qui passe souvent par l'absence de traduction. Certains effets de parallélisme suffisent à rendre le texte compréhensible, en respectant une évocatrice opacité; voici par exemple le festin des Barbares, qui juxtapose des mets classiquement répertoriés et des termes étranges, redoublant la bizarrerie des signifiés par la «barbarie» des signifiants:

Gigots de chammelles et de buffles, hérissons au *garum*, cigales frites et loirs confits. Dans des gamelles en bois de *Tamrapanni* flottaient, au milieu de safran, de grands morceaux de graisse. Tout débordait de saumure, de truffes et d'*assa fœtida*» (*Salammbô*, p. 30; c'est moi qui souligne: on notera la «couleur sonore» d'un nom propre comme *Tamrapanni*, qui rompt avec la sage latinité du *garum* ou d'un syntagme immédiatement identifiable comme *assa fœtida*).

La transparence relative d'un terme latin ou grec peut au besoin se trouver «exotisée» par des glissements progressifs; dans *Le Roman de la Momie*, l'architecture de l'ancienne Thèbes, qui avec ses «dromos» pourrait sembler par trop grecque, devient pleinement égyptienne par une modulation savante: «Un dromos de criosphinx, perpendiculaire au Nil» (p. 85).

La fascination du terme étranger permet en outre une accentuation stylistique qui superpose à l'effort de compréhension un fort impact émotionnel. Dans *Salammbô*, le lecteur parcourt avec les bourgeois carthaginois le camp des Barbares, dont l'inquiétante étrangeté est rendue sensible par un terme inattendu: «Les frondeurs effrayaient les Carthaginois avec leurs frondes, les psyllés avec des vipères, les cavaliers avec leurs chevaux» (p. 79). La magie des psyllés se fait ainsi arme de guerre, cependant que les paisibles chevaux s'allient aux serpents pour menacer les personnages égarés «hors frontières». Cet usage des termes étrangers revêt une valeur esthétique analogue à celle que Riffaterre accorde au néologisme: «Il surprend l'automatisme perceptif, contraint le lecteur à prendre conscience de la forme du message qu'il déchiffre, prise de conscience qui est le propre de la communication littéraire. Du fait même de sa forme singulière, le néologisme réalise idéalement une condition essentielle de la littérarité»<sup>33</sup>. Au niveau de la réception, l'effet d'étrangeté prime sur la cohérence référentielle<sup>34</sup>, et possède une fonction d'indicateur générique<sup>35</sup>.

33. M. Riffaterre, *La Production du texte*, «Poétique du néologisme», Seuil, 1979, p. 61.

34. Riffaterre analyse ce phénomène en prenant comme exemple les jonques et les yachts que Hugo fait figurer dans une bataille navale turque: «L'incongruité ne surprend que le lecteur d'aujourd'hui. Pour les premiers lecteurs des *Orientales*, le vraisemblable dans l'étrangeté, l'effet de réel, l'illusion d'une réalité turque ne repose sur rien d'autre que des morphèmes bizarres. *Yacht* était un indice d'étrangeté, et en contexte ottoman, un indice d'exotisme, simplement parce que son orthographe (y initial, et groupe consonantique triple) symbolise une réalité non française» (p. 100).

27. C. Bernard, *op. cit.*, p. 107.

28. J. Vallès, «Les livres nouveaux», *Le Progrès de Lyon*, 14 mars 1864, éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», préface et annotée par R. Bellet, I, p. 336.

29. Flaubert, lettre à Sainte-Beuve (réponse aux articles sur *Salammbô*), 22-23 décembre 1862, III, p. 278.

30. Flaubert, réponse à l'article de G. Frœhner, 21 janvier 1863, III, p. 294-295.

31. Flaubert, lettre à Sainte-Beuve citée ci-dessus, p. 276.

32. C'est la méthode qu'emploie largement L. Cahun dans *Les Mercenaires* — les notes donnent parfois l'impression d'un véritable appareil critique (traduction des termes argotiques, des langages techniques comme les manœuvres en grec...).

Plus obliquement, l'inscription en palimpseste d'une expression latine non actualisée charge le récit de tout un imaginaire littéraire. Voici Hannibal entrant dans le port de Carthage : «Le cheval à tête d'ivoire, en dressant ses deux pieds, semblait courir sur les plaines de la mer» (*Salammhô*, p. 124) ; les paysages marins de Virgile se dessinent un instant en filigrane, par la seule puissance d'évocation du poétique *aequora maris*. S'agit-il d'un «résumé historique» s'appuyant sur Tite-Live? Le célèbre *Sicilia amissa*, immortalisé par la grammaire latine, contient à lui seul des pages entières de l'historien latin : «[...] les incendies, les légions, les tempêtes, Drépanum, Syracuse, Lilybée, le mont Etna, le plateau d'Eryx, cinq ans de batailles — jusqu'au jour funeste où, déposant les armes, on avait perdu la Sicile» (p. 126). Au contraire, la traduction française d'une expression latine connue peut lui rendre toute sa force poétique — la tonalité bucolique de *ver sacrum* (on songe à l'hugolien — et virgilien! — *Vere novo...*) s'oppose à la cruauté sanglante du sacrifice : «Quarante-trois Samnites, tout un printemps sacré, s'entregorgèrent comme des gladiateurs» (p. 223).

### Le corps de la langue.

«On ne voit presque jamais si sûrement un mot que du dehors où nous sommes», écrit Mallarmé — la traduction, transparence et obstacle, rend sensible aussi bien l'irréductible matérialité du monde représenté que la dimension esthétique du texte littéraire. La «plastique» propre aux langues anciennes se trouve ainsi mise en valeur : «[Les langues anciennes] n'avaient pas cet entrain irrésistible des langues modernes ; leurs pensées se suivaient plus lentement, sans précipitation, et avec une froideur qui nous rappelle leurs statues de marbre»<sup>35</sup>. La radicale étrangeté rend à chaque langue sa musicalité propre — on songe à l'ouverture de *Salammhô* : «C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar» — et lui confère un pouvoir signifiant proprement sonore, qui résume et exalte un ailleurs :

On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, après comme des cris de chacal. (*Salammhô*, p. 29 ; assonances et allitérations inscrivent dans le texte littéraire cette dimension musicale et symbolique)

Le corps de la langue se fait aussi corps d'écriture, le mot isolé se donne à lire comme épigraphie de l'étrangeté, ainsi que le rappelle Flaubert à son éditeur : «L'accent circonflexe de *Salammhô* n'a aucun galbe. Rien n'est moins punique. J'en demande un plus ouvert»<sup>37</sup>.

35. Du fait du «conditionnement culturel» propre aux études classiques, cette valeur d'«indice générique» fonctionne particulièrement bien avec des termes empruntés aux langues anciennes — voir par exemple la «couleur pindarique» des «immortels argyraspides» d'Apollinaire (voir Riffaterre, *op. cit.*, p. 67).

36. G. Frœhner, article cité, p. 1252. On songe à Mallarmé et à son éloge de Leconte de Lisle : «Ces mots non traduits gardent le charme de bijoux authentiques, dont un sculpteur enrichirait ses marbres purs» (*Les Dieux antiques*).

Galbe, corps, statue : l'opacité de la langue étrangère a partie liée avec le désir. La parole se fait séduction par la chair même du verbe<sup>38</sup> ; l'écran linguistique, qui rend difficile le premier contact d'Octavien avec le jeune Pompéien qu'il rencontre, s'efface dès que le héros s'adresse à Arria Marcella<sup>39</sup> ; inversement, dans *Le Roman de la Momie*, c'est l'obstacle linguistique qui signifie à Tahoser son exclusion : «[Poëri] tint [à Ra'hel] des discours dont Tahoser ne pouvait comprendre la lettre [...] [Elle écoutait] avec une douloureuse intensité d'attention ces mots harmonieux et cadencés dont chaque syllabe contenait un secret qu'elle eût donné sa vie pour savoir» (p. 158). Cette scène redouble dans le récit enchâssé le dispositif du récit premier, où c'est le douloureux désir de Lord Evandale face à la momie — corps et texte — qui va ressusciter Tahoser par la traduction :

A l'élan imaginaire du Pygmalion archéologue répond mystérieusement, à travers les siècles, la voix même d'une «morte qui parle» : de ce double mouvement réciproque et convergent naît un texte ambigu, création (reconstitution) d'un auteur moderne, mais qui se donne pour une transcription dictée par la voix du passé ; et l'amour de Lord Evandale pour Tahoser se consummera finalement au moyen d'une écriture.<sup>40</sup>

Cette fascination ne tient nullement au contenu du discours ; c'est l'opacité même du signe qui le libère, qui implique un régime autre de la parole — le verbe tient alors au sacré<sup>41</sup>, et se fait promesse d'un au-delà :

[*Salammhô*] chantait cela dans un vieil idiome chananéen que n'entendaient pas les Barbares. Ils se demandaient ce qu'elle voulait dire avec les gestes effrayants dont elle accompagnait son discours ; — et [...] ils tâchaient de saisir ces vagues histoires qui se balançaient devant leur imagination, à travers l'obscurité des théogonies, comme des fantômes dans les nuages. (p. 38)

Philippe Dufour analyse cette expérience-limite de la «lumineuse incompréhension» :

Le personnage devient alors spectateur du langage, en dehors de toute interlocution, esthète de la langue [...] Le mot vide, c'est sa contradiction fondamentale, a néanmoins du poids : il relègue le sens mais irrite le désir [...] Vidé de signification, il en appelle à la signification. Contrairement au signe transitif, immédiatement englouti par le sens, il insiste.<sup>42</sup>

37. Lettre à Michel Lévy du 3 octobre 1862, III, p. 250 ; après rectification, le romancier s'avoue satisfait : «L'accent circonflexe sur l'ô est bien» (p. 252).

38. «[*Salammhô*] employait simultanément tous les idiomes des Barbares, délicatesse de femme pour attendrir leur colère [...] et chacun en l'écoutant retrouvait dans cette voix la douceur de sa patrie» (p. 39).

39. Ce motif, inversé, se retrouve dans *Avatar* : bien qu'Octave se soit introduit auprès de sa bien-aimée sous l'apparence corporelle de son mari, son ignorance du polonais, langue de l'amour pour Prascovie, brise net la relation passionnelle.

40. R. Chambers, «Gautier et le complexe de Pygmalion», *RHLLF*, n° 4, 172, p. 644.

41. On songe à la langue mystérieusement archaïque de la bohémienne dans l'*Octavie* de Nerval, au «cophte très ancien» que parle la princesse égyptienne du *Pied de momie...* Il ne s'agit plus de discours amoureux, mais de puissance séductrice inscrite dans le Verbe même.

42. P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, 1997, p. 138.

Exigence référentielle, exigence littéraire: dans le «récit à l'antique», l'inscription du processus de traduction dans la trame même du texte possède une fonction décisive. Impliquant un franchissement, la traduction rend le lecteur à l'étonnement qui permet de déceler l'étrangeté là où la transparence aussitôt traversée réduirait le sens au stéréotype, et le texte au déjà-écrit. En ce sens, l'acte de traduction a valeur de révélateur. Il libère le mot de l'instrumentalité propre à l'universel reportage, il inscrit dans l'écriture la matérialité du signifiant, il rend à la langue sa dimension esthétique. Par son pouvoir d'évocation charnelle, la traduction ressuscite non seulement l'Antiquité, mais aussi le corps vivant des langues mortes — les rendant du même geste à l'existence et à la littérature.

*Université Jean-Monnet - Saint-Étienne*