Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 6, Juin 2008
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.4276

Une œuvre estrangeante

Céline Pardo

Hervé Bismuth, Le Fou d'Elsa : *métissages linguistiques et discursifs*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2007

Pour citer cet article

Céline Pardo, « Une œuvre estrangeante », Acta fabula, vol. 9, n° 6, Essais critiques, Juin 2008, URL : https://www.fabula.org/revue/document4276.php, article mis en ligne le 25 Mai 2008, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.4276

Une œuvre estrangeante

Céline Pardo

Le Fou d'Elsa, publié en 1963, fait partie de ces textes qui signent, de façon déroutante, l'extension et le renouveau des formes poétiques au XXe siècle. C'est bien l'œuvre d'un « fou », œuvre folle, œuvre monstrueuse[1], pareille à la chimère prohibée d'Horace dans l'*Épître aux Pisons*[2], immense assemblage de vers et de prose, de récits et de chants, « poème » polyphonique et polyglotte, mêlant le monde chrétien à celui de l'Islam, le passé au présent et à l'avenir. Et ce n'est pas le moindre mérite du livre d'Hervé Bismuth que de partir à l'assaut de ce monstre littéraire, imposant tant par sa longueur que par son riche métissage.

Par ce deuxième ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, Hervé Bismuth affirme avec force le caractère opératoire d'une approche linguistique pour comprendre un tel poème. En étudiant la langue d'Aragon et l'intertextualité du *Fou d'Elsa* dans ses pratiques de tissages linguistiques et discursifs, le critique se saisit d'une clef tendue par le poète à son lecteur dans les premiers (« Tout a commencé par une faute de français ») et derniers mots du livre (« Excusez les fautes de l'auteur »). Muni de cette clef linguistique, Hervé Bismuth nous fait entrer dans la fabrique du poème, analysant chaque membre du monstre, chaque « greffe », chaque « transfusion » (p. 11), et tentant de penser l'ensemble à la fois dans sa disparité et son unité, son hétérogénéité et son homogénéisation dans la parole de « l'auteur ».

Dès l'introduction, Hervé Bismuth propose une stimulante comparaison entre l'écriture d'Aragon et celle des poètes de la Renaissance, écriture savante et humaniste reposant sur la méthode de l'« innutrition ». Dans ce poème en effet, langues et paroles étrangères[3] entrent dans le jeu d'un échange fécond : assimilées,

[1] À plusieurs reprises dans son livre, Hervé Bismuth qualifie le poème d'Aragon de monstre, métaphore qui va prévaloir dans cet ouvrage sur celle de « citadelle » que développait le premier ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, Le Fou d'Elsa, *un poème à thèses*, ENS Éditions, « Signes », Lyon, 2004. Dans ce second livre, la monstruosité du poème est envisagée en termes linguistiques et discursifs, analysée au travers des lieux de l'« hétérogénéité montrée », notion qu'Hervé Bismuth emprunte à Jacqueline Authiez-Revuz (« Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *Parole multiple. Aspect théorique, logique, énonciatif et dialogique*, DRLAV n° 26, 1982, p. 91-151). Cette notion permet de désigner les éléments exhibant une altérité dans le discours : mots étrangers, citations, personnages intrus par rapport au monde fictionnel, etc.

[2] *Horace, Épître aux Pisons, v. 1-9 : « Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes ; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l'image d'un livre dans lequel seraient représentées, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s'accorderaient pas avec la tête, où il n'y aurait pas d'unité. » (traduction de François Richard, Garnier, 1944). Le « rêve de Grenade » qu'est Le Fou d'Elsa se rapproche bien de l'esthétique disparate moquée ici.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

digérées par le poète, elles altèrent sa propre parole et sa propre langue ; tissées à celles du poète, paroles et langues étrangères se trouvent elles-mêmes transformées. Elles sont donc à la fois *estrangeantes* et *estrangée*s, pour reprendre, avec Hervé Bismuth, le langage des poètes de la Pléiade : « métissages linguistiques et discursifs » que le livre va analyser.

En outre, le critique situe d'emblée ces pratiques littéraires sur un plan symbolique et politique : dans *Le Fou d'Elsa*, la mixité langagière n'est pas un simple tour de force de la part d'un écrivain érudit et virtuose, mais bien une façon nouvelle et détournée de parler de l'actualité – la guerre d'Algérie – et de prendre parti. Comme le dit Hervé Bismuth, « l'*intertextualité* dans laquelle baigne *Le Fou d'Elsa* dépasse largement le champ de la littérature » (p. 10). Ce n'est donc pas seulement la langue d'Aragon qui est *estrangée*, nourrie des mots, paroles et cultures des Autres, mais encore la réalité qu'il aborde par le détour de la fiction et de la mise en scène[4] ; et ce n'est pas uniquement le lecteur qui se voit *estrangé* par le point de vue historique original adopté par le poème – celui des vaincus de l'histoire – mais également l'auteur, qui renouvelle sa stratégie de poète de circonstance et de poète réaliste au contact de pratiques littéraires étrangères[5].

Dans la première partie de son ouvrage, intitulée « Traduire », Hervé Bismuth s'intéresse au complexe et subtil travail de traduction réalisé dans *Le Fou d'Elsa*. Dans la seconde partie, le critique analyse le poème d'un point de vue énonciatif, en étudiant les modalités d'insertion des paroles des personnages dans le texte. Enfin, la troisième partie se consacre plus spécifiquement, en rassemblant diverses remarques disséminées dans les parties précédentes, aux pratiques citatives, appelées aussi procédés de convocation textuelle.

Hervé Bismuth considère la traduction comme un discours second, participant de l'« hétérogénéité montrée[6] » du texte. Il envisage ainsi les pratiques traduisantes dans un sens large, ce dont il se justifie dans une note. L'objet de cette première partie, c'est le travail mené par Aragon sur les langues étrangères, abordé sous trois aspects : d'abord, celui de la typographie, de l'orthographe et de la translittération

[3] L'« étranger » dans le poème vaut à la fois dans la fiction et dans la réalité, selon le point de vue adopté : c'est tout ce qui est extérieur à l'univers linguistique et culturel des personnages d'une part, des lecteurs français de 1963 de l'autre.

[4] Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, sous la dir. d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 500 : « J'ouvre ici seulement le rideau sur un univers où l'on m'accusera peut-être de fuir le temps et les conditions de l'homme que je suis ».

[5] Dans la « Parabole du montreur de ballets », au centre du poème, « l'auteur » utilise un terme arabe, *hâssib*, pour désigner sa posture poétique : « J'ai dit hâssib il n'y a point de mot en français / Et ce n'est tout à fait ni poète de circonstance ni / Chroniqueur hâssib quoi ni journaliste / Une sorte à peu près de pommier de plein vent » (*op. cit.* p. 664). La langue et la culture littéraire arabes permettent ici à Aragon de relégitimer aux yeux de ses lecteurs français une certaine idée du poète engagé en se défaisant de mots trop connotés en français, polémiques et générateurs de malentendus. Dans le lexique, le mot *hâssib* est traduit par « conteur des rues ».

[6] Cf. note 1.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(« Graphier ») ; ensuite, celui de la transcription des noms propres (« Nommer ») ; enfin celui de la traduction proprement dite (« Transformer »).

L'étude de la graphie des langues étrangères (italique, orthographe, translittération) est impressionnante par son caractère systématique et par sa précision. Hervé Bismuth procède à une véritable enquête, recherchant par exemple les sources d'Aragon pour le choix de telle ou telle graphie, non par simple souci d'érudition, mais pour mieux saisir la portée des étrangetés observées dans la transcription des langues étrangères. Le critique part en effet du principe, dont il nous convainc par la minutie de son enquête et de son raisonnement, que la graphie relève d'un choix délibéré et d'une « stratégie » (p. 59) significative des enjeux de l'œuvre et non d'un « arbitraire[7] », comme voudrait le faire croire Aragon lui-même, ni même d'une négligence de l'éditeur. Les étrangetés graphiques relevées sont de trois ordres : étrangetés par rapport aux normes de transcription en vigueur et connues d'Aragon, poète lexicographe s'appuyant sur les travaux d'orientalistes de l'époque, tels Blachère ou Massignon ; étrangetés par rapport à sa propre recherche de réalisme, puisque des « incohérences » (p. 59) apparaissent dans le système orthographique d'une même langue et contreviennent par là même aux exigences du réalisme linguistique ; étrangetés enfin par rapport aux usages graphiques d'Aragon dans d'autres œuvres. Par exemple, l'ancien français, dans *Le Fou d'Elsa*, est conservé dans sa graphie originelle, alors même qu'Aragon, d'ordinaire, soit le traduit en français moderne, soit procède à un « toilettage » pour l'adapter au lecteur de son temps. De cette façon, dans ce poème écrit du point de vue de l'Autre, l'ancien français apparaît davantage comme une langue étrangère, y compris pour les lecteurs réels du poème, que l'arabe, translittéré de façon à atténuer son étrangeté aux yeux du lecteur français et à le rendre plus facilement prononçable.

Cette façon d'*estranger* le lecteur, tout en lui laissant un minimum de repères, s'observe aussi au niveau onomastique ainsi que dans ce qu'Hervé Bismuth nomme l' « opération traduisante » : dans *Le Fou d'Elsa*, les noms propres eux-mêmes sont traduisibles, et le fait de nommer la ville de Grenade de multiples façons, selon la langue ou le moment de son histoire, participe à la fois du réalisme linguistique et du brouillage des références. Comme le dit très bien le critique, « la bigarrure lexicale du poème a pour but … de déstabiliser, en l' « estrangeant », le confort du lecteur » (p. 42), confort idéologique déstabilisé par un décentrement avant tout linguistique. Ainsi Averroès s'appelle Ibn-Rochd, Maïmonide BenMaïmon.

La deuxième partie, « Composer », étudie les « métissages » non plus seulement langagiers, mais discursifs, autrement dit les modalités de citation et d'insertion

[7] *Op. cit.* p. 907 : « Ce lexique ou ces notes, comme on voudra appeler la chose, exige quelques explications ou excuses. Tout d'abord le caractère arbitraire de la transcription des mots arabes ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dans le discours premier de la « parole de l'Autre » (p. 63). Au seuil de cette partie, Hervé Bismuth établit une distinction entre deux pratiques intertextuelles correspondant à deux types de paroles étrangères : l'intertextualité interne, renvoyant aux paroles des personnages et correspondant à une « pratique de composition », et l'intertextualité externe, paroles extérieures au monde de la fiction et convoquées dans cette dernière. Le second type d'intertextualité est étudié dans la dernière partie de l'ouvrage, « Convoquer ».

Cette seconde partie aborde donc un aspect décisif du poème d'Aragon : l'entremêlement des voix des personnages à celle du scripteur. Hervé Bismuth commence par étudier deux personnages au statut unique dans le poème, « étranges étrangers » par excellence (si l'on me permet cet emprunt à Prévert), Jean de la Croix et Jean Molinet. Ces deux « hommes-textes », selon la formule du critique, obligent à répertorier une nouvelle catégorie de pratique citative, « mixte », à mi-chemin entre la réécriture et la citation proprement dite, car les paroles de ces personnages historiques introduits dans la fiction poétique sont en fait tirées de leurs propres écrits. Hervé Bismuth analyse la façon dont l'auteur intervient sur ces paroles, les investit par toutes sortes d'altérations, copiste faisant en réalité œuvre nouvelle.

À travers ces écrits devenus paroles, ces écrivains réels mêlés aux personnages imaginaires, c'est toute l'ambivalence du statut des paroles dans le poème qui se manifeste, car le poète scripteur s'efface en fait devant de nombreux énonciateurs : le Medjnoûn, les poètes de la « bourse aux rimes », Zaïd, Boabdil, pour n'en citer que quelques-uns. Or, la question est de savoir si l'auteur se cache ou non derrière ses personnages comme autant de masques. Certes, la métaphore théâtrale est présente dès l'ouverture du poème, le poète scripteur évoquant même un « théâtre intérieur[8] », mais tout énonciateur ne doit sans doute pas pour autant être considéré comme une image, même déformée, du poète. Hervé Bismuth étudie ici le dispositif théâtral, si frappant dans *Le Fou d'Elsa*, comme il l'était déjà dans *Les Poètes*, poème de 1960. Il analyse en particulier le chapitre intitulé « La bourse aux rimes » qui, selon lui, sert de matrice à tous les autres « tableau x vivant s » (p.73) du livre. Dans ce passage, la parole du narrateur se replie dans des didascalies, écrites en italiques, et laisse paraître sur le devant de la scène imaginaire les personnages fictifs, en l'occurrence des poètes. Hervé Bismuth rapproche judicieusement cette scène de « La nuit des jeunes gens » dans *Les Poètes* pour montrer comment chaque personnage peut apparaître comme l'un des « reflets » (p. 74) d'un auteur aux multiples masques. Si cette interprétation des « images du poète » produites sur les « tréteaux de son « théâtre intérieur » » (p. 74) est sans doute contestable — on peut en effet choisir de lire dans ces figures non des porte-

8 *Op. cit.*, p. 495.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

paroles d'Aragon mais des représentations de postures et discours possibles sur la poésie en cours à son époque — le mérite d'Hervé Bismuth est toutefois de faire apparaître nettement la façon dont Aragon unifie les paroles de tous ces personnages : l'hétérogénéité des discours se trouve homogénéisée par la prosodie, par laquelle l'auteur, devenu ici metteur en scène, affirme sa présence et sa puissance. Hervé Bismuth en arrive ainsi à qualifier de façon très juste *Le Fou d'Elsa* de « polyphonie pour une voix seule » (p. 93).

La dernière partie de l'ouvrage se concentre enfin sur les phénomènes d'intertextualité externe, à savoir la citation et la réécriture. Hervé Bismuth y étudie les jeux d'altérations et de métissages que subissent, et se font subir réciproquement, textes (ou paroles) convoqués et discours premier. Pour ce faire, le critique repère et classe les multiples « cas de figure » (p. 116) des citations, moins pour faire état ou prendre la mesure de l'encyclopédisme d'Aragon, de la bigarrure culturelle de ses références, que pour déterminer la fonction de chaque type de citation dans l'économie du poème. Chacune d'entre elles est dès lors pensée dans son contexte énonciatif, le critique se demandant toujours qui parle, qui prend en charge la parole citée, si c'est l'auteur ou l'un des personnages (analyse du « sujet citant », p. 109). Entre autres fonctions, la citation participe naturellement à l'élaboration d'un décor historique, d'une couleur locale ; elle a aussi une valeur argumentative et didactique : Hervé Bismuth parle ainsi de « solidarité *politique* d'un Auteur envers un peuple, une culture, que les conquérants castillans ont privés de *futur* et dont la littérature occidentale a enseveli le passé » (p. 164). De façon stimulante, le critique propose en outre de voir dans la citation une fonction « publicitaire » (p. 165) : le poète scripteur est aussi un *éditeur*, un médiateur entre la littérature universelle et le public français ; citer, c'est faire connaître.

Si l'on peut regretter dans cette dernière partie une trop grande disjonction entre l'inventaire des pratiques citatives, présentées sous forme de « taxinomies » (p. 128), et les « enjeux[9] » du poème, celle-ci permet néanmoins d'éclairer deux aspects essentiels du *Fou d'Elsa*. D'une part, elle approfondit l'analyse des stratégies par lesquelles l'auteur construit peu à peu son propre visage, au travers de ses choix d'emprunts et de réécriture. Un cas extrême repéré par Hervé Bismuth est celui de la « fusion » (p. 121), cas où l'auteur, rompant le pacte citatif, fait sienne la parole étrangère — en l'occurrence les poèmes de Lorca — en ne la démarquant pas comme telle, et brouillant du même coup les catégories de la citation et de la réécriture[10]. D'autre part, elle permet de problématiser les types de relations que l'auteur tisse avec son lecteur : par la citation, facteur *estrangeant* de l'univers référentiel du lecteur français, l'auteur cherche-t-il à perdre ce dernier ? Mais le

[9] Il faut attendre la dernière sous-partie de l'ouvrage, « Enjeux d'une parole multiple » (p. 163), pour pouvoir véritablement tirer parti des cas de figure répertoriés.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

lexique, par exemple, contrebalance cet effet. Ou bien tente-t-il d'élever le lecteur en nourrissant sa curiosité et en mettant au défi sa culture littéraire ?

Sans compter les multiples pistes de réflexion ouvertes par le critique pour mieux lire *Le Fou d'Elsa*, le grand mérite de cet ouvrage est sans conteste de mettre en lumière de façon précise l'un des traits les plus essentiels du style d'Aragon, tant dans ce « poème » étrange, que dans l'ensemble de son œuvre : l'intertextualité. Relevons ici une formule très juste par laquelle Hervé Bismuth désigne ce autour de quoi « le style d'Aragon s'organise » : un « monologisme constamment nourri d'altérités » (p. 168), formule qui réaffirme aussi la place décisive que tient l'innutrition dans l'écriture d'Aragon. Or, le parallèle suggéré dans l'ouvrage entre l'auteur du *Fou d'Elsa* et les poètes de la Pléiade est si pertinent qu'il mériterait sans doute d'être approfondi. Il serait intéressant par exemple de mieux comprendre le modèle poétique que défend ici Aragon : modèle à la fois classique, revalorisant le rôle de la tradition et de l'imitation dans l'écriture, et moderne puisque s'affirment également avec force le génie et les pouvoirs d'un « auteur » démultiplié. En outre, remarquons que si Aragon travaille bien à une « Renaissance » de l'art poétique français, et ce depuis la Seconde Guerre mondiale, celle-ci ne s'enracine plus seulement dans la tradition française comme au temps de la Résistance, mais se nourrit désormais de traditions étrangères que le poète se donne la charge de transmettre et de renouveler.

[10] Ce sont ces cas où le poème *estrange* la théorie qui conduisent le critique à créer de façon très fine de nouvelles étiquettes pour désigner et classer les modes citatifs du texte, comme le montrent ces lignes introduisant la sous-partie « Taxinomies » : « *Le Fou d'Elsa* use de ces deux procédés de convocation textuelle citation et réécriture en les pervertissant, voire en abolissant leurs frontières et leurs pratiques coutumières » (p. 128).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Céline Pardo
Voir ses autres contributions

Courriel : celinepardo@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.