

TRADUIRE SOUS LA CONTRAINTE :
LA TRADUCTION ET LA NUMERISATION DE LA POESIE ZAUMIENNE

by
JONATHAN BAILLEHACHE

A dissertation submitted to the Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

written under the direction of

Tiphaine SAMOYAUULT & Derek SCHILLING

and approved by

New Brunswick, New Jersey

MAY, 2013

RESUME DE LA THESE

Traduire sous la contrainte : La Traduction et la numérisation de la poésie

zaoumienne

par JONATHAN BAILLEHACHE

Sous la direction de :

Derek SCHILLING & Tiphaine SAMOYULT

La thèse traite de la traduction et de la numérisation de la poésie russe des années 1910-1920 appelée « poésie zaoumienne ». La première partie est une étude de la poésie zaoumienne russe de Velimir Hlebnikov, Aleksej Kručënyh et Il'â Zdanevič. La seconde partie est une analyse de la réception de la poésie zaoumienne à Paris dans le contexte des années 1920, puis de l'après-guerre. La troisième partie est une étude théorique et critique des problèmes que pose la traduction de la poésie zaoumienne en français et en anglais. Y sont étudiées des traductions de poésie zaoumienne réalisées par Jean-Claude Lanne, Allison Pultz et Gerald Janecek, André Markowicz, Régis Gayraud et Yvan Mignot. La quatrième partie est une analyse de traductions de poèmes zaoumiens d'Aleksej Kručënyh et d'Il'â Zdanevič par l'auteur, ainsi qu'une analyse de leur remédiatisation numérique par l'auteur.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Translating Under Constraints: The Translation and Digitization of Zaum

Poetry

by JONATHAN BAILLEHCHE

Dissertation Directors:

Derek SCHILLING & Tiphaine SAMOYAUULT

The thesis addresses the translation and digitization of 1910s-1920s Russian poetry known as “zaum poetry”. The first chapter is a study of Russian zaum poetry from Velimir Hlebnikov, Aleksej Kručënyh and Il’â Zdanevič. The second chapter is an analysis of the reception of zaum poetry in Paris during the 1920s and during the after-war period. The third part is a critical and theoretical study of the problems of translating zaum poetry towards English and French. It includes studies of translations of zaum poetry by Jean-Claude Lanne, Allison Pultz and Gerald Janeczek, André Markowicz, Régis Gayraud and Yvan Mignot. The fourth chapter is an analysis of translations of poems from Aleksej Kručënyh and Il’â Zdanevič by the author, as well as an analysis of their digital remediation by the author.

Tableau du système ISO 9 : 1995, accompagné de l'explication de certains sons¹

а	a
б	b
в	v
г	g <i>toujours guttural, même devant « e » et « i »</i>
д	d
е	e <i>prononcé « ié »</i>
ё	ë <i>prononcé « io »</i>
ж	ž <i>prononcé « j »</i>
з	z
и	i
й	j <i>prononcé comme la finale « -ille » dans « fille »</i>
к	k
л	l
м	m
н	n
о	o
п	p
р	r
с	s <i>toujours prononcé « ss »</i>
т	t
у	u <i>prononcé « ou »</i>
ф	f
х	h <i>prononcé comme la jota espagnole</i>
ц	c <i>prononcé « ts »</i>
ч	č <i>prononcé « tch »</i>
ш	š <i>prononcé « ch »</i>
щ	ș <i>prononcé « ch » avec mouillure</i>
ъ	' <i>prononcé comme une mouillure</i>
ь	'' <i>signe étymologique muet</i>
ы	y
э	è
ю	û <i>prononcé « iou »</i>
я	â <i>prononcé « ia »</i>

¹Pour la translittération des noms propres, des termes techniques et des poèmes zaoumiens russes cités dans leur langue originale, nous avons utilisé le système de translittération ISO 9 : 1995, similaire au système GOST 2002 (A). Par souci de cohérence, nous avons translittéré jusqu'à l'orthographe de noms traditionnellement transcrits, tel le nom de Pouchkine, que nous translittérons Puškin. Lorsque ces noms apparaissaient en citation dans les textes d'autrui, nous avons par contre conservé l'orthographe que l'auteur de ces citations avait élue pour ces noms.

Table des matières

Résumé de la thèse	i
Summary of thesis	ii
Tableau de translittération	iii
Table des matières	iv
Table des illustrations	vii
Introduction	1
Première Partie : Lire la zaoume ?	21
Le zaoum ou la zaoume ?	22
La lettre instable	24
Le mode de lisibilité de la zaoume	37
L'inquiétante étrangeté de la zaoume	41
L'objet, la performance et la lettre	47
La langue des oiseaux	68
La théorie du <i>sdvig</i>	72
Signification et information dans la zaoume	79
La zaoume et l'inconscient	87
Deuxième Partie : La réception de la zaoume	100
La zaoume comme langue-pas-à-traduire	104
La circulation des textes futuristes à l'Ouest	111
L'échec de l'avant-garde	118
La traduction de la poésie russe en France	129

Le retour du média	135
Troisième partie : Traduire la zaoume	151
Une traduction avortée de Roman Jakobson	151
Le propre et l'étranger	164
La traduction-de-la-lettre	171
La contrainte et la traduction	177
<i>Poésie de mots inconnus</i>	194
Deux traductions d'André Markowicz	207
Deux traductions de Régis Gayraud	218
Une traduction d'Yvan Mignot	222
Quatrième partie : Traduction et numérisation de la zaoume de Zdanevič-Iliazd et de Kručënyh	233
Le ballast de sens	234
La traduction de la lettre	247
La numérisation de la lettre	262
La remédiation numérique de la zaoume	287
Conclusion	316
Annexes	
Pages 39, 40, 41 et 42 de <i>LidantÛ fAram</i> numérisées par l'université d'Iowa	324
Translittération des pages 39, 40, 41 et 42 de <i>LidantÛ fAram</i>	329
Traduction en direction du français des pages 39, 40, 41 et 42 de <i>LidantÛ fAram</i>	332
Traduction en direction de l'anglais et transposition typographique des pages 39, 40, 41 et 42 de <i>LidantÛ fAram</i>	335
Quatre moments de la remédiation numérique de notre traduction en direction de l'anglais de la	340

Numérisation de trois poèmes de Kručėnyh extraits du recueil <i>Pomada</i>	343
Translittération de trois poèmes de Kručėnyh extraits du recueil <i>Pomada</i>	346
Deux moments de la remédiatisation numérique de nos traductions en direction de l'anglais de trois poèmes extraits du recueil <i>Pomada</i>	348
Bibliographie	351

Table des Illustrations

#1 (pp. 25-26, 289) : Aleksej Kručenyh, Mihail Larionov, « Dyr bul ščyl », *Pomada*, 1913, in *Tango with Cows*, Getty Research Institute, URL: http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

#2 (p. 59) : Ilja Zdanevič, *Ostraf pashi*, 41°

#3 (p. 60) : Ilja Zdanevič, *Lidantŭ fAram*, 41°, 1923, in University of Iowa, URL: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/Ledantu/index2.htm>

#4 (pp. 266, 268, 270, 272) : Ilja Zdanevič, *Lidantŭ fAram*, 41°, 1923, in University of Iowa, URL: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/Ledantu/index2.htm>

#5 (pp. 267, 269, 271, 273) : Ilja Zdanevič, *Lidantŭ fAram*, 41°, 1923, traduction et typographie de Jonathan Baillehache, URL : <http://www.bitly/Lx4Gbf>

#6 (p. 292) : Queneau, Bev Rowe, URL : http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauHome_v2.html

#7 (p. 293) : Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, traduction et numérisation de Bev Rowe, URL : http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauHome_v2.html

#8 (pp. 295-96) : Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, numérisation de Inès Laitano, Philippe Bootz et Hermes Salceda, URL : <http://www.rousselnia.fr/>

#9 (pp. 300, 304, 305) : Aleksej Kručenyh, Mihail Larionov, « Dyr bul ščyl », traduction et numérisation de Jonathan Baillehache, URL : <http://www.bitly/Lx4Gbf>

#10 (pp. 313-14) : Ilja Zdanevič, *Lidantŭ fAram*, traduction et numérisation de Jonathan Baillehache, URL : <http://www.bitly/Lx4Gbf>

INTRODUCTION

Notre projet de recherche est né d'un séminaire sur les traductions de *Finnegans Wake*, séminaire conduit au Département de Littérature Générale et Comparée de l'Université de Paris VIII en 2006 par la Professeur Tiphaine Samoyault. Après avoir passé un semestre à étudier de près les traductions d'une œuvre réputée « intraduisible », après avoir confronté les théories de la traduction que cette œuvre « intraduisible » a contribué à produire à ces traductions, et après avoir nous-mêmes fait l'expérience de traduire en atelier, avec nos camarades de séminaire, un passage de *Finnegans Wake*, aucune des conceptions que nous avions vis-à-vis de ce qu'est la traduction n'était restée intacte. Ce texte « intraduisible », loin de condamner la traduction à être l'expérience tantôt endeuillée tantôt idéaliste que nous imaginions, a fait de celle-ci l'objet d'un désir de savoir et d'écriture qui n'a toujours pas tari. Aussi, lorsqu'en 2007 Tiphaine Samoyault nous proposa de mener une recherche sur la traduction de l'œuvre « intraduisible » des zaumniki², nous avons accepté avec enthousiasme le défi en ayant pleinement conscience que, d'un côté, ce projet nous conduirait, de nouveau, à rendre encore plus compliquées les nouvelles idées que nous nous étions faites au sujet de la traduction, et que, de l'autre, ce projet

² Les zaumniki (zaumnik au singulier) sont des auteurs de poésie zaoumienne. La poésie zaoumienne est une poésie écrite en zaoume. Sur le choix des termes « zaoume », « zaoumien », « zaumnik » et « zaumniki », nous renvoyons à notre première partie, pp.30 et suivantes.

ne pouvait se fonder que sur une pratique de la traduction. Notre programme de travail fut donc rapidement mis en place : d'abord, confronter la critique des avant-gardes historiques ainsi que les théories de la traduction aux traductions existantes de l'œuvre de zaumniki et produire une critique de ces traductions ; ensuite, sur la base d'une telle critique, produire nous-mêmes une nouvelle traduction ; finalement, confronter les résultats de cette nouvelle traduction aux théories de la traduction et à la critique des avant-gardes historiques dont nous étions parti. À ce titre, notre travail suit une démarche centrale : faire évoluer les idées que nous nous faisons à propos de la traduction par une pratique et une critique de la traduction.

Notre programme de travail comportait donc un mouvement récursif à travers lequel la pratique de la traduction viendrait cautionner, invalider ou compléter nos théories de départ. De ce point de vue, la révision la plus spectaculaire que notre pratique de la traduction nous a amené à opérer sur nos théories de départ fut la découverte d'un fait dont l'omission, rétrospectivement, nous paraît aberrante : le rôle central des médias émergents dans les avant-gardes. En effet, ce n'est qu'au moment de publier notre première traduction d'un extrait de l'œuvre du zaumnik Il'ja Zdanevič-Iliazd³ que nous nous sommes rendu compte que la traduction des avant-gardes littéraires historiques posait la question de leur transposition vers des médias contemporains. Traduire les avant-gardes littéraires n'était pas tout, il fallait encore se demander à quoi cette traduction ressemblerait sur la page, si page il y avait. Ce problème, d'apparence prosaïque, a en fait illuminé toute notre compréhension des avant-gardes historiques et nous a amené à formuler de nouvelles conclusions : les avant-gardes littéraires s'articulent historiquement autour de la question de la transposition de

³ Zdanevič-Iliazd, traduction de Jonathan Baillehache, in « The Infernal Intimacy of Iliazd's Book: The Work of Ilja Zdanevič », *The Wolf Magazine*, numéro 26, avril 2006 pp. 83-90. Voir annexe 4.

médias en d'autres médias⁴. Notre premier aveuglement sur ce point est circonstancié. En effet, les théories formalistes puis structuralistes issues des avant-gardes nous étaient apparues dans un premier temps suffisantes, pour des raisons historiques, à l'analyse des avant-gardes. Or, les théories formaliste et structuraliste sont limitées dans leur compréhension des avant-gardes par l'attention, par ailleurs tout à fait fertile, que leurs premiers auteurs ont porté sur la forme abstraite de l'œuvre littéraire, sa littéralité, et en particulier sur sa forme phonique, au détriment de son support matériel. Ce n'est donc que tardivement que nous avons pensé intégrer dans notre critique des avant-gardes historiques les concepts produits par la critique des médias. Il est donc justifié de dire que la critique des avant-gardes historiques que nous proposons ici est le produit d'une réflexion théorique issue de notre pratique de la traduction.

Le titre de notre thèse, « Traduire sous la contrainte : la traduction et la numérisation de la poésie zaoumienne », est né d'une conversation avec Tiphaine Samoyault et en conserve le caractère de spontanéité. C'est pourquoi, malgré toutes les transformations et les remises en question que notre projet a subies, nous ne l'avons jamais changé. Le terme de contrainte permettait, dans un éclair fulgurant, de faire coïncider trois types de contraintes : d'un côté, la contrainte politique, idéologique et matérielle que faisaient peser sur les écrivains de l'avant-garde historique⁵ les totalitarismes de la première moitié du vingtième siècle ; de l'autre, les contraintes d'ordre formel qui pèsent sur le traducteur de poésie ; enfin, les contraintes d'écriture dont se sont saisis les écrivains de l'Oulipo pour questionner sous un angle éthique nouveau l'héritage

⁴ Nous employons le terme « média » dans son acception la plus large, c'est-à-dire dans le sens où l'emploie Marshall McLuhan. Le terme « média » regroupe ainsi des médias modernes comme le cinématographe, le gramophone et où les ordinateurs, ainsi que des médias traditionnels, comme la musique, la danse, le théâtre, le livre imprimé et la parole. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The extensions of Man*, MacGraw Hill, 1964.

⁵ Nous reprenons le terme « d'avant-garde historique » à Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, traduction anglaise de Michael Shaw, University of Minnesota Press, 1984.

des avant-gardes historiques dans la seconde moitié de ce même siècle. Nous sommes donc partis de l'idée que la traduction des avant-gardes historiques pouvait s'inspirer des contraintes d'écriture développées par l'Oulipo. La contrainte homophonique, en particulier, était au cœur de notre idée de départ sur le principe d'une traduction des avant-gardes⁶. Ce *Witz* sur les différents sens du mot « contrainte » permettait ainsi de suggérer implicitement l'orientation éthique de notre programme de travail, nommément, que la pratique de la traduction contribuerait à relever les acquis de l'avant-garde historique susceptibles de servir, au tournant du vingt-et-unième siècle, à la relève d'un siècle marqué par le totalitarisme politique. Malgré le formalisme dont est encore empreint le terme de contrainte dans notre titre, nous continuons de le revendiquer. Dans un mouvement aoristique que permet justement le *Witz*, il nous est apparu récemment que le terme de contrainte pouvait aussi convenir à décrire le rôle des médias émergents, d'une part, sur les avant-gardes historiques, et, d'autre part, dans la théorie de la traduction. La numérisation des avant-gardes historiques dans le cadre de leur traduction, en particulier, nous a permis de mieux percevoir en quoi le support matériel de l'œuvre servait de contrainte productive pour la création et la transmission d'œuvres littéraires.

Notre recherche contribue donc, d'un point de vue théorique, à renouveler notre compréhension de la contrainte en littérature. Dans cette démarche, un concept phare fut le concept de lettre. Nous avons articulé dans notre recherche plusieurs définitions du concept de lettre : le concept de lettre tel qu'il se dégage des expérimentations typographiques des zaumniki et des avant-gardes européennes, tel qu'il est développé par Jacques Lacan dans les années 1970 et tel qu'il est élaboré par Antoine

⁶ La fameuse traduction « homophonique », que Gérard Genette appelle « traducson », consiste à traduire le son d'un énoncé étranger avec des mots de la langue de traduction. On se souvient de l'illustre exemple de traduction homophonique de François Le Lionnais, qui traduit le vers de Keats « *A thing of beauty is a joy for ever* », par « Un singe débotté est un jouet pour l'hiver ». *L'Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1988, p. 143.

Berman dans sa théorie de la « traduction-de-la-lettre ». Finalement, nous avons tâché d'articuler le concept de lettre au statut particulier de l'écrit sur le support électronique en réseau. En articulant ces trois concepts homonymes, nous avons tenté de nourrir à la fois la critique des avant-gardes historiques et la critique de la traduction d'une compréhension générale du phénomène de la lettre qui soit homogène à notre projet de traduction et de numérisation de l'œuvre zaoumienne.

Le plan que nous avons adopté pour l'organisation de cette thèse a donc suivi de près le programme que nous nous étions fixé tout en intégrant les remaniements auxquels notre pratique de la traduction nous a contraint. Dans notre première partie, nous définissons l'œuvre des zaoumniki en prenant en considération, d'un côté, le discours critique spécialisé produit par l'université sur cette production, la théorie de la lettre produite par le discours psychanalytique, et, enfin, le discours critique produit par la théorie des médias. Notre seconde partie est consacrée à l'analyse historique, culturelle et politique de la réception de l'œuvre des zaoumniki dans les années 1920, d'abord, puis à sa réception par les traducteurs et éditeurs de la seconde moitié du vingtième siècle, ainsi que par les poètes appartenant aux champs de la poésie sonore, de la poésie concrète puis visuelle, et des livres d'artistes. Dans notre troisième partie, nous confrontons les théories de la traduction produites par Roman Jakobson, Antoine Berman, Daniel M. Hooley, Efim Etkind et Léon Robel aux traductions françaises et anglaises de l'œuvre des zaoumniki produites par Jean-Claude Lanne, Allison Pultz et Gerald Janecek, Zdanevič-Iliazd, André Markowicz, Régis Gayraud et Yvan Mignot. Enfin, notre quatrième et dernière partie est consacrée à la discussion de notre propre projet de traduction et de numérisation de trois poèmes du zaoumnik Aleksej Kručënyh et d'un extrait de la pièce de 1923 de Zdanevič-Iliazd *Lidantŭ fAram*, et complète la théorie de la traduction que nous avons formulée dans notre troisième

partie par une réflexion critique sur la transposition numérique, ou remédiatisation numérique, en s'appuyant sur trois exemples de remédiatisations numériques contemporains, celle du recueil d'Aleksej Kručënyh et Mihail Larionov *Pomada* par le Getty Research Institute, celle des *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau par Bev Rowe, et celle des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel par Inès Laitano, Philippe Bootz et Hermes Salceda⁷.

Dans notre première partie, nous donnons une définition de la zaoume qui prend en compte ce qui nous semblent être ses caractéristiques essentielles. Cette définition est la suivante : *la zaoume est un néologisme russe utilisé pour désigner des mots qui sont la transposition en lettre d'un autre média*. La zaoume n'a en effet aucun contenu propre. Elle est une écriture qui force le lecteur à s'interroger sur la complexité du phénomène de la lecture au-delà de son aspect interprétatif et herméneutique, l'absence de signification définie n'étant que le seuil à partir duquel la complexité du média se déploie. De ce point de vue, il y a un certain nombre de phénomènes littéraires dont la zaoume se rapproche tout en s'en distinguant. La zaoume emprunte par exemple des traits au phénomène de la néologie. En effet, la zaoume, comme la néologie, peut faire référence à la langue maternelle par le biais d'affixes, de terminaisons, et même de racines. Cependant, la signification d'un néologisme est plus fortement déterminée par la grammaire, la morphologie et la syntaxe que ne l'est celle de la zaoume. La lisibilité d'un néologisme invite le lecteur à effectuer une lecture étymologique et à construire une interprétation qui est toujours imputable à la langue de son auteur. En revanche, la zaoume, parce qu'elle est composée en lettre

⁷ « Remédiatisation numérique » traduit le terme anglais *remediation* tel qu'il est utilisé par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage *Remediation : Understanding New Media*, 2000, MIT Press. Nos remédiatisations numériques sont accessibles à l'adresse www.bit.ly/Lx4Gbf depuis les serveurs Google Chrome ou Firefox sur PC (Windows).

plutôt qu'en bouts de langue, ne cautionne pas de lecture de type étymologique. Cela ne signifie nullement que la zaoume ne fait aucunement référence à la grammaire ou à la morphologie d'une langue maternelle. Mais son mode de lisibilité impose qu'elle fasse référence à la langue au titre d'un pur média. La zaoume, à ce titre, n'est pas tout à fait le *nonsense* anglais d'un Lewis Carroll : elle n'est pas la parodie d'une langue, elle n'a aucune syntaxe, on ne peut pas la paraphraser, et elle fait rarement rire. Son mode propre de lisibilité implique un effet esthétique particulier, qu'il faut distinguer de l'effet parodique que propose le *nonsense*. La zaoume entretient avec la langue russe une familiarité mêlée d'étrangeté, ce pourquoi nous définissons l'effet esthétique de la zaoume comme un effet d'inquiétante étrangeté⁸, c'est-à-dire comme un retour angoissant du même, selon la définition qu'a donnée Sigmund Freud de ce concept⁹. Le retour de mots russes ou de bouts de mots de la langue maternelle dans la zaoume a pour effet non pas de susciter une approche herméneutique du texte ou un effet d'hilarité, mais de rendre tout mot de la langue maternelle ouvert à n'importe quelle signification. C'est en convoquant le retour de la croyance infantile en la toute-puissance de la pensée, retour dont Freud a montré qu'il était générateur d'angoisse, que la zaoume produit son effet. Les mots zaoumiens sont angoissants parce qu'y fait retour, sous une forme empruntée à la magie et à la psychiatrie, le vœu de mort d'une époque pour l'autre. À ce titre la zaoume traduit en partie l'angoisse d'une époque devant les réagencements des espaces nationaux de l'Europe. La zaoume se rapproche aussi des *parole in libertà* des futuristes italiens, tout en s'en distinguant.

⁸ Nous avons choisi d'utiliser la traduction de Marie Bonaparte du terme allemand *Unheimlich* parce qu'elle nous semble la plus communément admise. Pierre Cotet et Jean Laplanche, dont nous citons les traductions, utilisent le terme « l'inquiétant » ; Sigmund Freud, *Œuvres Complètes*, v. XV, édition d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Presses Universitaires de France, 1996, p. 152. Olivier Mannoni a récemment proposé « l'inquiétant familial », Sigmund Freud, *L'inquiétant Familier*, traduction de Olivier Mannoni, éditions Payot et Rivages, 2011.

⁹ « [...] l'inquiétant [*Unheimlich*] est précisément ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familial ». Sigmund Freud, *Œuvres Complètes*, v. XV, édition d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Presses Universitaires de France, 1996, p. 152.

Contrairement aux *parole in libertà*, la fonction de la zaoume n'est pas principalement imitative, et elle ne cherche pas à communiquer une réalité psychique ou sensorielle sous la forme d'onomatopées. Elle produit, comme l'a remarqué Roman Jakobson, du sens à l'œuvre autour d'un manque d'objet. En considérant la lettre comme un objet réunissant plusieurs médias, les zaumniki rejoignent aussi les recherches des futuristes italiens sur la question de la transposition de différents médias entre eux, et partageaient l'intérêt des poètes symbolistes pour le phénomène de la synesthésie, ou des correspondances. Les recherches typographiques des zaumniki, et en particulier celles Zdanevič-Iliazd appellent à ce titre une comparaison avec l'œuvre typographique de Stéphane Mallarmé *Un Coup de Dés*, ou le sonnet « Voyelles » d'Arthur Rimbaud. Ces comparaisons nous permettront de mieux saisir la façon dont la zaoume se construit comme langue par la référence à plusieurs médias. Enfin, la zaoume se rapproche aussi d'une longue tradition littéraire qui se donne pour objet le parler des bêtes. Le langage des oiseaux, en particulier dans l'œuvre de Velimir Hlebnikov, articule ensemble le retour, sous la forme du ramage, du babil enfantin, et le retour, sous la forme du sacré, d'une dimension de l'absolu.

Plutôt que de décrire la zaoume en référence à la linguistique, nous définissons les différentes expériences des zaumniki selon la façon dont elles négocient différents médias, d'un côté, et, de l'autre, le sens et le hors-sens. Les zaumniki, à la façon d'un phonographe, transposent un média d'origine, que ce soit de pures éjaculations sonores ou la poésie imprimée de Puškin, en un média d'arrivée, généralement fait en lettre. La lettre, en tant que média, est ce qui permet aux zaumniki d'articuler des sons purs ou des mots imprimés avec du langage. Le sens produit par une telle articulation est un plaisir résiduel gratuit qui appartient entièrement au lecteur. La production de ce sens résiduel, loin de cautionner la fiction de l'auteur comme origine

du discours littéraire, suppose un inconscient aux lecteurs. Devant un texte zaoumien, le lecteur est en position d'analysant, capable de produire un discours associatif singulier qui ne concerne que lui. De fait, le zaoumnik n'existe plus que sous les traits du média auquel il est totalement identifié. Il devient littéralement un homme en lettre (*sic*).

La théorie des médias et la théorie de l'information nous permettent de mieux comprendre en quoi l'information produite par la zaoume se distingue du « sens ». Plus un mot zaoumien se rapproche de la langue maternelle, plus il a de sens, et moins il communique d'information sur le support de ce sens. Au contraire, moins il a l'air d'appartenir à la langue maternelle, moins il a de sens, et plus il communique d'information sur son support. Le concept d'information permet d'élaborer l'idée d'un message qui ne ferait plus aucune référence au sens. De fait, une telle théorie nous permet de distinguer, d'un côté, la place qui revient au sens, une place résiduelle et antithétique au message que communique la zaoume, et, de l'autre, la place qui revient, non pas au non-sens, mais bien au hors-sens. La théorie de la communication fait en effet exister l'hypothèse d'un fond antithétique au sens et au non-sens : le « bruit blanc » (*white noise*) sur le fond duquel le média traduit de l'information en sens. Le bruit blanc, à l'image de l'espace blanc chez Mallarmé, est l'espace du hors-sens vers lequel tend la zaoume.

Les zaoumniki ont très tôt identifié ce « hors-sens » au refoulé freudien, et plus particulièrement aux pulsions sexuelles. Cependant, il serait limité de lire la zaoume comme une simple illustration de la théorie freudienne des pulsions. La relation des avant-gardes avec la psychanalyse émergente de l'époque, comme l'a démontré Friedrich A. Kittler¹⁰, n'est pas une relation de collaboration mais une relation de

¹⁰ Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, traduction anglaise de Michael Metteer, avec Chris Cullen, Stanford University Press, 1990.

rivalité dont l'objet est la jouissance d'une position de pouvoir dans le mode dominant de communication qu'était alors l'écrit. La zaoume et la littérature psychanalytique reposent toutes deux sur l'hypothèse d'un autre du langage. Comme la psychanalyse, la zaoume a voulu produire une représentation de cet autre du langage sous la forme de l'écrit. C'est pourquoi les zaumniki ont exacerbé, dans un mouvement de simulation, le caractère dépersonnalisant de l'écrit, au point d'assimiler l'écrit à un pur média sans contenu. En simulant la folie dans leurs écrits, ils révélaient qu'un mot qui est écrit fait exister la possibilité que la langue maternelle soit différente d'elle-même. La psychanalyse arrive au même résultat mais selon des modalités différentes : là où la psychanalyse parvient à produire une représentation de l'autre du langage en décodant le discours produit dans la cure et en le recodant sous la forme de récits de cas cliniques, les zaumniki, par le semblant d'une pathologie de papier, court-circuitaient le lien de la folie à la lettre en les faisant s'équivaloir exactement. Cette comparaison entre psychanalyse et littérature zaoumienne nous amène à définir la zaoume comme une écriture qui articule, à travers l'outil de la lettre, du langage avec une jouissance du média.

Dans notre seconde partie, nous analysons la réception de la zaoume au cours du vingtième siècle à travers ses traductions et à travers les mouvements poétiques qui y ont fait référence. La zaoume en France semble être plus connue de nom que par sa représentation en traduction. Il y a au moins trois raisons à cette absence : le rejet, par l'idéologie communiste officielle, de la poésie d'avant-garde ; la nécessaire obscurité de la zaoume dans le contexte des avant-gardes européennes après la fin du rêve d'une langue universelle ; et enfin, le radical changement de sensibilité qui sépare l'entre-deux-guerres de l'après-guerre en Europe. D'après les préfaces et notes biographiques

des anthologies de poésie russe que nous avons consultées, on constate que l'absence de représentation de la zaoume en France dans l'entre-deux-guerres et jusque dans les années 1960 a en partie pour cause le rejet de la poésie zaoumienne des littératures admissibles au rang des compagnons de route de la révolution soviétique. Cependant, le rejet de la zaoume par les milieux lettrés français est un rejet mutuel. Le rapport de l'avant-garde russe à la modernité occidentale reflète en effet un mélange d'admiration et de rejet, rejet dû à l'inégalité de la répartition des capitaux culturels en Europe¹¹. La zaoume fut en partie conçue comme une langue internationale des poètes qui, sur le modèle des « langues auxiliaires » créées à la même époque, comme l'espéranto, aurait pu être en mesure de consacrer la poésie futuriste russe au niveau international sans risquer d'être identifiée à un épigone supplémentaire des modèles consacrant de l'Europe. La zaoume participait au fantasme d'un espace internationale dont les frontières pouvaient être à la fois homogènes et pacifiques. L'impossibilité de sa traduction était donc stratégique. Étant à la fois intraduisible, universelle, et profondément nationale, la zaoume promettait que le nouveau canon universel de la modernité viendrait de la Russie, non pas tant comme origine nationale, mais comme marge des centres consacrant. La zaoume s'inscrit à ce titre dans une période de bourgeonnement des projets de langues dites universelles. Le luxe de l'intraduisibilité était permis par le fait que la littérature de cette époque connaissait une forme de gloire sociale à travers les bals et les soirées littéraires qui assurèrent à la zaoume un succès d'estime à Paris dans les années 1920. L'échec des avant-gardes à répondre aux barbaries de la Première Guerre mondiale et aux formes de totalitarisme politique de l'entre-deux-guerres a voué la zaoume, comme la plupart des projets de langues universelles de cette période, à tomber dans un oubli provisoire, avec les autres avant-

¹¹ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Seuil, 2008.

gardes historiques européennes au cours de la même décennie. La transformation du zaoumnik Zdanevič-Iliazd en « faiseur de livres » dans les années 1940 est une réponse à cet échec historique et politique. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle sensibilité se développe, une sensibilité qui donne une place plus intime au phénomène de la folie littéraire et des langues inventées, et qui interroge l'héritage des avant-gardes historiques non plus du seul point de vue de leurs innovations formelles abstraites, mais aussi du point de vue des effets de discours que produisent leurs supports. Au cours de la seconde moitié du vingtième siècle, la poésie sonore, la poésie concrète puis visuelle et la tradition du livre d'artistes ont chacune à leur façon réintégré dans leur histoire la part de l'œuvre de Zdanevič-Iliazd qui répondait le mieux à cette nouvelle donne. Nous avons dévolu une place centrale au travail de Zdanevič-Iliazd non seulement parce que son œuvre représente les corpus le plus important de poésie zaoumienne, mais aussi parce que la seconde partie de son œuvre amorce une réflexion sur la transformation et la transmission de l'héritage des avant-gardes historiques dans la seconde moitié du siècle, réflexion qui est utile à notre pensée de la traduction.

Dans notre troisième partie, nous confrontons différentes théories de la traduction aux traductions de l'œuvre des zaoumniki qui ont été produites dans la seconde moitié du vingtième siècle. La théorie de la « transposition créatrice » de Roman Jakobson segmente la chaîne de production de la traduction en deux tâches : le passage d'une langue à l'autre d'un contenu considéré comme paraphrasable, et la recherche d'équivalences de formes poétiques. Jean-Claude Lanne illustre une telle démarche dans sa traduction d'un poème de Hlebnikov, en dissociant dans sa traduction différents procédés qui servent, dans l'original, à composer une langue

particulière. Mais la théorie de la transposition créatrice entre en contradiction avec la théorie formaliste qui la sous-tend, selon laquelle c'est la forme qui crée le contenu plutôt que l'inverse, et échoue à construire un principe de traduction pertinent pour la zaoume la plus « pure », où les procédés formels qui ont servi à son élaboration, s'ils sont descriptibles, ne sont pas nécessairement formalisables. La zaoume se définit par le fait que l'on ne peut pas la paraphraser à l'intérieur d'une même langue, puisqu'elle entretient avec la langue russe un rapport qui tient à la fois du même et de l'autre. Ainsi, elle exacerbe l'impossibilité de traduire la poésie comme forme ou comme contenu. Ce que met en échec la zaoume, c'est finalement la possibilité de penser la traduction poétique comme la recherche d'équivalents qui transmettraient à la fois la forme et le sens de l'énoncé poétique dans un travail segmenté. C'est cette contradiction qu'illustrera une traduction anglaise de trois poèmes d'Aleksej Kručënyh par Allison Pultz et Gerald Janecek.

La zaoume est intraduisible à ce titre, non pas parce qu'elle serait dépourvue de contenu sémantique, mais parce que sa gémellité avec le russe rend vicieusement toute traduction potentiellement infinie, et qu'on ne sait jamais dans quelle langue on se trouve. Cependant, si elle est intraduisible, la zaoume, étant elle-même la transposition d'un média dans un autre, est tout à fait transposable. Dans une telle perspective, le rapport de la traduction à l'original n'est plus à envisager dans le champ endeuillé où se rejoignent une source et sa cible, où se rencontreraient le propre et l'étranger, mais dans le champ indifférencié de la langue de traduction en tant qu'elle s'adresse à ce qui en elle-même lui est étranger. La théorie de la traduction d'Antoine Berman met le doigt sur un point aveugle qui domine le discours dominant de la traduction poétique¹². Selon Berman, la recherche d'équivalences formelles produit des

¹² Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999.

traductions ethnocentriques et hypertextuelles, des traductions qui, en isolant le sens de la forme, soumettent inconsciemment l'étrangeté du texte à traduire et aux discours dominants et aux contraintes idéologiques auxquels la langue de traduction est soumise. L'orientation éthique de Berman est de contrer cette tendance inconsciente en recourant à une traduction-de-la-lettre. À travers une transposition de la lettre du texte à traduire, l'orientation de Berman propose d'ouvrir l'étranger à l'espace de langue de la traduction par la voie de ce qui dans la langue de traduction est non-normé, et où peut s'héberger l'étranger.

Seule une telle orientation permet de rendre à la transposition de la zaoume le nom de traduction. Pour le traducteur de la zaoume, donc, la question est de savoir si cette lettre traduite est ce qui fonde une relation de miroir entre le propre et l'autre, ou si, au contraire, la lettre est ce qui trace la frontière hétérogène entre ce qui de soi relève du propre et ce qui de soi relève de l'autre. Selon David M. Hooley¹³, le traducteur Louis Zukofsky est parvenu, grâce à la technique de la traduction homophonique, qui consiste à transposer du son en lettre, technique qu'il applique à l'œuvre de Catulle, à produire une traduction qui ne soit ni une simple transcription alphabétique ni l'illustration pédagogique d'une recherche de sens, mais une manifestation du combat entre le sens le hors-sens dont relève le texte de Catulle. La contrainte homophonique employée par Zukofsky, comme les contraintes de réécriture employées par l'Oulipo, font de la lettre du texte étranger un outil d'interprétation critique en même temps que de création poétique.

C'est à travers les perspectives théoriques de Berman et de Hooley que nous analysons les traductions-transpositions de l'œuvre des zaoumniki produites par Jean-Clause Lanne, Allison Pultz et Gerald Janecek, Zdanevič-Iliazd, André Markowicz,

¹³ David M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Associated University Press, 1988.

Régis Gayraud et Yvan Mignot. Les traductions anglaises de trois poèmes de Kručěnyh par Allison Pultz et Gerald Janecek illustrent le dilemme du traducteur de zaoume entre la traduction et la conversion alphabétique. La conversion alphabétique inventive utilisée par Zdanevič-Iliazd dans *Poésie de Mots Inconnus* illustre la façon dont la conversion peut servir à héberger l'étrangeté d'une langue dans son propre espace de langue. La polémique lettriste provoquée par Isidore Isou au lendemain de la Seconde Guerre mondiale a poussé Zdanevič-Iliazd à transposer la zaoume russe dans l'alphabet roman. Le recueil d'Iliazd *Poésie de mots inconnus* est un festival d'alphabets qui invite le lecteur à assouplir ses modes habituels de déchiffrement. Cette traduction n'est pas tant l'image de ce que serait, vingt ans après son point de départ, la zaoume si elle était écrite en français, mais plutôt ce que serait, dans un contexte artistique et politique neuf, un texte produit par un procédé zaoumien de traduction. Cette transcription inscrit la zaoume dans une nouvelle époque, une époque qui est revenue des nationalismes barbares de la première moitié du vingtième siècle et qui cherche à s'en faire responsable. André Markowicz, dans sa traduction d'un poème de Zdanevič-Iliazd, illustre une démarche hybride entre la transposition de sons et la recherche de significations. La traduction de Markowicz nous montre qu'en jouant avec les possibilités grammaticales des terminaisons, et en jouant à franciser les sonorités ou la graphie des mots de l'original au niveau de leur radicaux, c'est-à-dire en faisant ce que l'Oulipo appelle une traduction homophonique, il est possible de jauger la teneur en sens d'une traduction zaoumienne. Les traductions de Régis Gayraud systématisent les procédés employés par Markowicz, et réalisent un équivalent de ce qu'aurait pu être la zaoume de Zdanevič-Iliazd s'il l'avait écrite en français. La traduction d'un palindrome de Hlebnikov par Yvan Mignot, enfin, illustre magistralement que la traduction de la zaoume ne doit pas se soucier outre mesure de

l'exactitude des effets de significations collatéraux à sa traduction, parce qu'ils constituent un « ballast de sens »¹⁴ secondaire et aléatoire. Ainsi, la chute de sens supplémentaire inhérente à la traduction réalise en quelque sorte une potentialité de l'original, et justifie le vœu des zaumniki que la zaoume soit une langue universelle, non pas au titre d'une langue chargée de significations universelles, mais au titre d'une éjaculation sonore dont la mise en lettre produit un sens relatif à chaque langue, autrement dit d'une écriture en traduction constante. Tous ces exemples de traduction nous ont servi à construire un modèle de ce que serait, non pas une traduction de la zaoume, mais une traduction zaoumienne, c'est-à-dire une traduction qui reprenne à son compte l'activité traduisante interne de la zaoume.

Dans notre quatrième partie, nous présentons en détail notre travail de traduction en direction de l'anglais et du français ainsi que de remédiatisation numérique d'extraits des œuvres de Zdanevič-Iliazd et de Kručënyh. Nous présenterons dans un premier temps les chemins que nous avons suivis pour reproduire dans une traduction française la teneur en sens, ainsi que quelques-unes des associations contenues dans un extrait de la pièce de Zdanevič-Iliazd *LidantÛ fAram*. Nous exposerons la façon dont le travail sur la morphologie, les désinences et les racines nous a permis de *traduire la zaoume* vers le français. Dans un second temps, nous décrirons le travail sur la lettre que nous avons réalisé pour cette même traduction afin d'accueillir l'étrangeté radicale de la zaoume dans la langue de traduction. Nous montrerons quelles manipulations orthographiques nous ont permis

¹⁴ Comme nous le verrons, dans sa conférence «Les nouvelles écoles dans la poésie russe », le poète Zdanevič-Iliazd décrit la part sémantique de la zaoume comme un « ballast » de sens. Un « ballast » est un espace situé dans la cale d'un bateau dont le remplissage ou la vidange, généralement d'eau de mer, permet à un bâtiment de garder sa gîte, c'est-à-dire de s'équilibrer. Le ballast est donc une masse à la fois inessentielle, sans aucun rapport avec « la cargaison », et nécessaire au voyage. Conférence éditée par Régis Gayraud dans *Pleine Marge*, numéro 33, juin 2001, pp. 106 et suivantes.

de réaliser une *traduction zaoumienne*. Nous décrirons ensuite la façon dont nous avons traité l'aspect visuel de cet extrait en travaillant le texte à partir d'un logiciel de traitement d'images, afin de produire une transposition typographique des pages traduites de *LidantÛ fAram* en vue d'une impression papier. Nous discuterons à cette occasion de la particularité que représente la numérisation de la lettre appliquée à une avant-garde qui, dans une certaine mesure, représente une préfiguration de l'informatique sur le papier. Enfin, nous discuterons de notre travail de remédiation numérique de nos traductions de *LidantÛ fAram* ainsi que de trois poèmes de Kručěnyh. A cette occasion, nous ferons aussi la critique de trois remédiations numériques récentes : celle du recueil de Kručěnyh *Pomada* par le Getty Research Institute¹⁵, celle des *Cent Mille Millions de Poèmes* de Raymond Queneau par Bev Rowe¹⁶, et finalement celle des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel par Inès Laitano, Philippe Bootz et Hermes Salceda¹⁷. Dans le cycle dramatique *aslaablĭč'â* où figure *lidantÛ fAram*, l'argument de la pièce, l'entrée des personnages ainsi que quelques didascalies contiennent dans un cadre dramatique le ballast de sens créé par la zaoume. La pièce *LidantÛ fAram* charrie ainsi des significations essentielles à la dramaturgie bien qu'aléatoires. Nous avons visualisé ce phénomène en utilisant des tailles de caractère différentes en fonction de la proximité orthographique ou phonétique des associations avec leur mot zaoumien original. Selon le principe déjà utilisé par Louis Zukofsky dans ses traductions de Catulle, nous avons d'abord réalisé une traduction homophonique pour ensuite essayer de recouper, au hasard des associations créées en français par la traduction homophonique, quelques-unes des associations lexicales originales. Le but de cette transposition fut de faire référence, par le biais d'une graphie ou d'un son, à un ou plusieurs mots contenus

¹⁵ http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

¹⁶ http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauHome_v2.html

¹⁷ <http://www.rousselnia.fr/>

dans le nuage sémantique de chaque réplique. Cet objectif orienta la conversion vers un phénomène de domestication où nous avons synchronisé l'original et la traduction dans un même espace de langue. Cependant, il fallait veiller à ce que notre conversion ne ressemble pas trop non plus à des mots de la langue de traduction de façon à ouvrir l'Etranger à notre propre espace de langue, selon l'expression de Berman. Il a donc fallu contrebalancer cette tendance vers la domestication par la recherche d'effets d'étrangeté orthographique, sans que cette recherche d'étrangeté tombe dans le travers de l'exotisme. Concrètement, il s'est agi de multiplier et d'enrichir les moyens dont notre langue dispose pour s'écrire. C'est pourquoi cette conversion ne pouvait et ne devait pas être systématique, mais interprétative et critique.

Enfin, nous avons aussi eu le souci de respecter la composition typographique particulièrement inventive de l'original par le recours à la numérisation. Plutôt que de nous demander ce qu'une telle méthode de reproduction nous ferait perdre, nous nous sommes demandé ce qu'elle nous ferait gagner dans notre compréhension du faisceau multimodal que constitue l'originalité de l'œuvre. À partir de la numérisation de *LidantŮ fAram* réalisée par l'université d'Iowa, nous avons d'abord traité, grâce au programme Adobe Photoshop, et en vue d'une publication imprimée, l'information typographique de Zdanevič-Iliazd comme une image vectorielle, ce qui nous a permis de convertir l'alphabet cyrillique du poème original en alphabet roman tout en conservant la dynamique visuelle de chaque lettre dans le mot et dans la page. Peu satisfait par le résultat de l'impression, nous avons ensuite réalisé des remédiatisations numériques de nos traductions de Zdanevič-Iliazd et de Kručënyh, qui exploitent le support numérique en réseau non plus comme un outil en vue d'une publication, mais comme un support final. Le passage de l'imprimerie mécanisée au numérique impliquait la transformation de l'information continue, immédiate et immuable du

caractère d'imprimerie en l'information discrète, stratifiée et vacillante de la lettre numérique. La singularité du médium numérique est en effet d'augmenter la nature immatérielle de l'écriture et de supprimer la frontière entre le champ traditionnellement verbale de l'écriture et les champs non-verbaux de l'image et du son. De fait, la numérisation renforce le caractère numérique de la lettre, et dématérialise sa fonction de signifiant. Lev Manovich a proposé l'hypothèse que les innovations de l'avant-garde historique, et notamment la technique du collage, avaient été absorbées par les fonctionnalités de l'ordinateur¹⁸. Nous démontrons que la mutabilité, sa nature vacillante, ainsi que la nature stratifiée de l'information numérique étaient inscrites dans l'œuvre imprimée de Zdanevič-Iliazd et de Kručënyh. À ce titre, la lettre des zaumniki s'articule logiquement à la lettre numérisée de l'ordinateur, qui est une lettre sans signification, un pur média, et qui peut se traduire sous forme de son, d'image, ou de texte indifféremment. Si, pour les zaumniki, la poésie zaoumienne répondait à l'aspiration de révéler un au-delà de la raison et du langage, elle nous invite par conséquent à lire dans le code binaire qui sous-tend les traductions numériques que nous proposons comme une configuration moderne de « la transmente »¹⁹.

¹⁸ Lev Manovich, *The Language of New Media* : <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>.

¹⁹ Comme nous allons le voir immédiatement, « la transmente » est une traduction possible du mot « zaoume ».

PREMIERE PARTIE

Lire la zaoume?

« *Anyone who, as an occult medium, predicts the end of hermeneutics and the victory of occult media, has a right not to be subjected to hermeneutics.* »

Friedrich A. Kittler, *Discourse Network 1800/1900*

Dans cette première partie, nous proposons une définition de la zaoume qui prend en compte ce qui nous semble être ses caractéristiques essentielles. Cette définition est la suivante : *La zaoume est un néologisme russe utilisé pour désigner des mots qui transposent en lettre (au singulier, comme on dit en bois ou en porcelaine) d'autres médias*²⁰. En ce qui concerne notre corpus de recherche, la zaoume fut surtout pour nous l'œuvre de deux poètes russes : les poètes Aleksej Kručënyh²¹, qui composa de la poésie zaoumienne entre 1913 et 1922, et Il'â Zdanevič-Iliazd²², qui composa pour sa part de la poésie zaoumienne entre 1916 et

²⁰ Nous employons le terme « média » dans son acception la plus large, c'est-à-dire dans le sens où l'emploie Marshall McLuhan. Le terme « média » regroupe ainsi des médias modernes comme le cinématographe, le grammophone et où les ordinateurs, ainsi que des médias traditionnels, comme la musique, la danse, le théâtre, le livre imprimé et la parole. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The extensions of Man*, MacGraw Hill, 1964.

²¹ Peintre, poète et théoricien futuriste russe, Aleksej Kručënyh (1886-1968) est le co-auteur des principaux manifestes qui ont fourni un cadre et offert une visibilité au groupe des poètes russes cubo-futuristes (appelés plus généralement « futuristes russes ») qui réunissait principalement les poètes Velimir Hlebnikov, Vladimir Maïkovskij, David Burlûk et Benedikt Livšic. Il est considéré comme l'inventeur du concept de zaoume, et comme le premier poète zaoumien. Pendant les années de guerre civile de la révolution, il émigre à Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), capitale de l'éphémère première république géorgienne, où il fonde avec les poètes Il'â Zdanevič et Igor Terentev l'Université du degré 41, cercle littéraire qui continuera à développer la pensée et l'écriture de poésie zaoumienne. Il revient ensuite à Moscou dans les années 1920 où il continue à publier de la poésie zaoumienne, mais il semble peu certain qu'il continue à en écrire après 1922. Sur Aleksej Kručënyh et l'histoire du futurisme, voir Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley, 1968, et Gerald Janecek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, University of California Press, 1996.

²² Premier propagateur de la poésie zaoume en France et illustre zaoumnik, Il'â Zdanevič (1884, Tbilissi – 1975, Paris) participe à Saint-Pétersbourg aux mouvements d'avant-garde des années 1910. Il joue un grand rôle dans la diffusion des idées de Marinetti. C'est d'ailleurs lui, à l'en croire, qui aurait importé le nom « futuriste » en Russie, nom dont toutes les nouvelles écoles littéraires russes de

1923, puis plus sporadiquement dans les années 1950. Bien entendu, Kručėnyh et Zdanevič-Iliazd ne sont pas les seuls poètes à avoir composé des poèmes en zaoume. L'on peut citer entre autres Velimir Hlebnikov, Alăgarov (alias Roman Jakobson), Alexandre Tufanov, Elena Guro et Olga Rozanova. Mais les œuvres zaoumiennes respectives de Kručėnyh et surtout de Zdanevič-Iliazd sont de loin les plus importantes, ce pourquoi nous les prenons pour objet ici.

Le zaoum ou la zaoume ?

Le néologisme russe *zaum'* est composé de la racine *um*, qui signifie « la raison », du préfixe *za*, qui veut dire « au-delà de », et du suffixe « ' », qui lui donne la qualité morphologique d'un substantif féminin. On a souvent traduit le substantif *zaum'* par des groupes nominaux comme « langue d'outre-entendement », « langue transmentale » ou « langue d'outre-raison », ce qui a eu pour effet d'entériner l'idée que *zaum'* est le nom d'une langue. À côté du mot *zaum'*, les futuristes russes employaient aussi l'adjectif « zaoumien » (*zaumnyj*), pour parler de la langue aux sens

l'époque se sont empressées de s'affubler. Il se fait ensuite le théoricien du groupe d'avant-garde du peintre Mihail Larionov « la queue de l'âne », au sein duquel il élabore, avec Mihail Lidantû, une théorie néo-primitiviste de l'art appelée *vsěčestvo* : la « toutité », ou encore le « toutisme ». En s'appuyant sur le néo-primitivisme, la toutité défendait une vision anachronique de l'art dans sa dimension sociale, décorative et religieuse, dans laquelle l'artiste s'efface derrière la réalité culturelle. Les formes artistiques, dans leur période d'épanouissement, laissent voir une grande unité entre elles caractérisée par le rythme de leurs couleurs, lignes et facture. Ainsi, à travers la recherche de ce rythme qui unit toutes les disciplines artistiques à travers les âges, la toutité permettait une certaine aspiration à l'universalité. C'est notamment les toutistes qui furent responsables de la découverte du peintre naïf géorgien Niko Pirosmanišvili. Après une période d'activisme politique où il lutta contre la création d'un ministère des Beaux-Arts par le jeune pouvoir bolchévique, fuyant la guerre civile, il rejoint sa Géorgie natale en 1917, où il fonde un syndicat futuriste avec le poète Aleksej Kručėnyh, lui aussi fraîchement émigré de Russie, syndicat qui deviendra l'université du degré 41 en 1918, et qui se complètera de la participation du poète Igor Terentev. Dans la ville de Tiflis l'université du degré 41 publie une quinzaine d'ouvrages, organise des expositions, donne des conférences sur le thème du futurisme et de la zaoume. Il à Zdanevič commence à Tiflis la publication de son cycle de pièces zaoumiennes *aslaabllčja*, qu'il terminera à Paris en 1923. A partir des années 1940 et jusqu'à sa mort en 1975, Zdanevič adopte le nom de plume Iliazd et produit une série de livres d'artistes qui auront une grande influence pour ce dernier mouvement. Sur l'activité artistique de Zdanevič à Paris, voir notre deuxième partie. Par souci de clarification, nous emploierons le nom Zdanevič-Iliazd dans notre travail, sauf pour parler de ses livres d'artistes, où nous emploierons simplement le nom Iliazd.

indéterminés, la langue zaoumienne. Cependant, il ne faut pas confondre la *zaum'* en tant que telle, comme substantif féminin, et le groupe nominal « la langue zaoumienne ». La langue zaoumienne est certainement de la *zaum'*, mais il y a une nuance entre les deux notions. Dans la langue française, une condensation eut lieu entre le substantif *zaoum'*, qui s'emploie en français presque toujours au masculin (c'est souvent le sort des xénismes), et l'adjectif « zaoumien », pour former l'adjectif (invariable) « zaoum », que l'on emploie par exemple dans le groupe nominal « la langue zaoum ». Parler en français du zaoum au masculin, c'est donner au mot le statut d'un nom de langue, puisqu'en français comme en russe on « parle le portugais, le flamand ou le russe » ; une langue est toujours un adjectif masculin substantivé. Pourtant, en russe, la *zaum'* est un substantif féminin à part entière, plutôt qu'un adjectif masculin substantivé sur le modèle des noms de langue. Le terme *zaum'*, en russe, dérive de l'adjectif zaoumien (*zaumnij*). La terminaison adjectivale de l'adjectif zaoumien a été remplacée par une terminaison de substantif féminin, précisément le signe mou (ь), qui est translittéré avec une apostrophe dans le système ISO 9 (*zaoum'*). Le terme de zaoume a donc été inventé dans un effort de distinction et pour extraire de l'adjectif « zaoumien » et du groupe nominal « langue zaoumienne » le nom d'une chose qui ne ressemble en rien aux noms des langues. En tant que nom de chose dans la langue, *zaum'* est quelque chose qui est potentiellement plus et moins que le nom d'une langue.

Si l'on voulait essayer une traduction française du nom *zaum'* qui prenne en compte ses éléments constitutifs (sa racine, ses affixes) et l'histoire de sa création (le fait qu'il dérive d'un adjectif), l'on proposerait quelque chose comme « la transmente » (dérivé de l'adjectif « transmentale »). Mais nous préférons utiliser une transcription pour la simple raison que ce mot jouit déjà d'une visibilité en transcription. Seulement, pour

respecter les particularités morphologiques du substantif féminin *zaum'*, nous utiliserons le substantif féminin : la zaoume. On emploiera donc : le nom féminin zaoume, pour parler du phénomène général de « la transmente », l'adjectif zaoumien, pour parler de langue ou de poésie zaoumienne, ainsi que le nom zaoumnik pour parler de l'écrivain de zaoume, et dont le pluriel est zaoumniki.

La lettre instable

Les premiers poèmes zaoumiens ont été écrits par le poète futuriste russe Aleksej Kručënyh et furent publiés dans la revue *Pomada* en 1913. Ces courts poèmes que nous allons maintenant commenter sont majoritairement composés de mots dont le sens est indéfini. Dans l'édition originale, les poèmes sont en holographe lithographié (c'est-à-dire une image qui reproduit le tracé d'une main en lieu d'écriture) et accompagnés de figures abstraites par l'artiste peintre Mihail Larionov. Voici une reproduction numérique de ces poèmes réalisée par le Getty Research Institute dans le cadre de leur exposition numérique *Tango With Cows*²³:

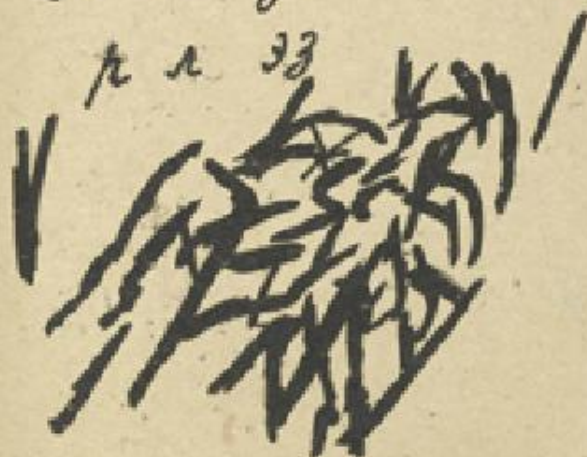
²³ http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

З стихотворенія
написаня на
собственно языкъ
от др. отливается;
слова его не имеют
определеннаго значенія

✱

№1. Дир бул шыл
удъи шур
скул
вы со бу

л л ээ



2
 фрот фронъ вст
 не спорю влюблен
 термий язык
 то было и у диких
 племен

3
 Па са мае
 ха ра бау
 саем сию дуб
 радуб мола
 аль

Nous donnons ici une transcription des poèmes accompagnée d'une traduction des parties de ces poèmes où apparaissent des mots « normaux » afin de donner une première idée (encore insuffisante) de la part du sens et du son produites par ces poèmes :

3 poèmes / écrits dans / une langue particulière / elle n'est pas comme les autres : / ses mots n'ont pas / de signification définie

*

N 1. Dyr bul šyl
ubeš šur
scum
vy so bu
r l èz

N 2. Frot fron yt
amoureux je l'admets
langue noire
qui fut celle des tribus
sauvages

N 3. Ta sa mae
ha ra bau
saem siu dub
radub mola al

Comment lit-on de tels poèmes ? Comme son prologue l'indique, les mots de ces poèmes n'ont pas de signification définie. Il faut dire que les pseudos signes de l'ISO 9 n'aident pas beaucoup à le déchiffrer. Mais, en vérité, l'indétermination des significations est loin d'être le seul problème de ce poème. L'illisibilité²⁴ de ce poème commence bien avant que la question du sens soit même posée. La typographie holographiée de Mihail Larionov produit un premier facteur d'illisibilité. Comme

²⁴ L'illisibilité, ici, n'est pas à entendre comme l'impossibilité d'une lecture interprétative, mais plutôt, comme le relève Tiphaine Samoyault, comme un principe esthétique. L'illisibilité met en question « l'illusion selon laquelle l'intégralité du sens serait portée par la successivité et la compréhension alors que ce sens est, par nature, incomplet. L'illisibilité serait donc une modalité du transport direct d'un au-delà du sens, ce qui suffirait déjà à en faire un principe esthétique. » Tiphaine Samoyault, « Textes Visibles », *Etudes Littéraires*, Volume 31, Numéro 1, Automne 1998, p. 21.

l'écrit Tiphaine Samoyault à propos des textes « visibles » de Maurice Roche, Michel Butor et Arno Schmidt,

« Lorsque le lecteur est obligé de voir le texte avant de lire, lorsque la vision globale et spatiale et l'acte de lecture sont concomitants, il éprouve d'abord une sorte de déroute. Le paradoxe de toute lecture est ainsi soulevé par le texte visible : la lecture se fait avec les yeux mais l'habitude des signes et la rapidité de l'analyse fait oublier l'obligation du regard, qui n'est plus vraiment sollicité comme sens. Les textes visibles induisent une forme d'illisibilité parce qu'ils démentent l'évidence d'un regard immédiatement analytique pour inviter à une décomposition de l'activité de la lecture en ses multiples lieux ; partant, ils expriment le lien complexe entre signifiants et signifiés et instaurent un rapport fécond au langage. »²⁵

Comme l'a fait remarquer Marjorie Perloff, les lettres de ce poème son autant des lettres que des dessins, et les illustrations abstraites de Larionov ressemblent à leur tour à des lettres²⁶, ce qui rend difficile de savoir où s'arrête le texte, et où commence l'illustration. Lorsque dans le second poème de cette série, il est question de « la langue noire » des « tribus sauvages », il est difficile de ne pas y lire une référence à l'encre noire avec laquelle Larionov a réalisé l'holographe « primitif » et quelque peu « sauvage » de ces poèmes, suggérant que la langue et le média ne font qu'un dans ce poème. On ne sait pas, en somme, si cette « langue » serait à lire ou à regarder. Comme nous le verrons, la zaoume fait l'hypothèse qu'il existe une algèbre des pulsions, ou de ce qui serait au-delà de la raison, et que cette algèbre impose son rythme, sa forme, à l'écriture. C'est pourquoi l'écriture zaoumienne est toujours le lieu d'innovations typographiques extrêmement riches. L'hypothèse d'une telle algèbre préverbale impose une forme de visualisation de celle-ci dans le média lui-même²⁷. Toujours selon Samoyault, il existe une corrélation entre les écritures visibles

²⁵ Tiphaine Samoyault, *Idem*, p. 22.

²⁶ Marjorie Perloff, *The Futurist Moment*, University of Chicago Press, 2003.

²⁷ Ainsi, dans le manifeste "La Lettre en tant que telle" (*bukva kak takovaya*), écrit en 1913 par Hlebnikov et Kručënyh, l'écriture à la main de leurs livres « auto-écrits » (*samo-pisma*) est censée transmettre au lecteur l'humeur de l'auteur. Voir la description que donne Janecek de ce manifeste dans

et les langues inventées, « l'invention d'un langage exigeant la mise en œuvre d'un nouveau mode de lecture »²⁸.

Ce premier niveau d'illisibilité ouvre la porte, dans ces trois poèmes, à une série de facteurs d'illisibilité qui viennent mettre en péril la possibilité d'une lecture linéaire, logique, herméneutique du poème. Le lecteur russe (et peut-être l'hypothétique spécialiste habitué à lire l'ISO 9) après avoir parcouru les cinq premiers vers du poème « numéro 1 », est mis en présence de toute une série de facteurs d'illisibilité qui touchent à tous les aspects possibles de la lecture. Dès le premier mot, le lecteur rencontre ce qui ressemble à un fragment de mot. « Dyr » ressemble en effet à *dya*, qui veut dire « le trou » en russe, mais amputé de sa désinence féminine « -a », et de ce fait rendu à la fois indéterminé quant à sa signification et masculin²⁹. Quasiment tous les mots de ce poème offrent la possibilité de procéder à ce genre d'associations, plus ou moins fructueuses, avec une poignée de mots russes, pour peu qu'on change une ou deux lettres ou que l'on rajoute une terminaison. Le deuxième mot du poème par exemple a lui aussi l'apparence d'un fragment de plusieurs mots possibles, notamment *bul'*, qui est l'onomatopée utilisée pour mimer le son d'une bulle dans l'eau, et *bulava*, qui désigne la masse d'arme. Dès le troisième mot, « šyl », notre lecteur hypothétique est confronté à une autre forme d'illisibilité : la question de savoir à l'aide de quel système morphologique prononcer ce mot. En effet, la suite des lettres « š » et « y » est contraire à la morphologie russe, puisque la consonne « š » ne peut être suivie en russe que d'une voyelle « molle », comme le « i » par exemple. En revanche, cette combinaison semble d'après Gerald Janecek évoquer la morphologie de

The Look of Russian Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930, Princeton University Press, 1984, pp. 87 et suivantes.

²⁸ Tiphaine Samoyault, *idem*, p. 15.

²⁹ Comme l'a relevé Janecek, la masculinisation des noms est un principe qui était cher à Marinetti. Gerald Janecek, *Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego University Press, 1996, pp. 58 et suivante. Notre lecture du poème « Dyr bul šyl » est largement tributaire des analyses de Janecek dans cet ouvrage.

l'ukrainien³⁰. Cette forme d'illisibilité ne touche plus seulement à la signification mais à la façon dont l'écrit est censé représenter des valeurs phonétiques. Notre lecteur hypothétique, pas plus que notre lecteur réel, ne sait comment réciter ce poème oralement. Le poème zaoumien ouvre donc l'écriture à « la masse informe » qui, selon Saussure, constitue la « matière phonique » du langage³¹, et appelle le babil infantil, ce stade de la parole où, selon Roman Jakobson, l'enfant est capable de prononcer indifféremment tous les sons du monde³². La zaoume force le lecteur à réaliser que l'orthographe d'une langue est dans un rapport arbitraire à la façon dont cette langue est parlée. Cette illisibilité laisse planer un doute sur la langue même dans laquelle le poème est censé être lu et fait exister la possibilité d'une langue internationale. Un même type d'illisibilité se retrouve dans le premier vers du poème numéro 2, où les mots « Frot » et « fron » pourraient évoquer les mots français « frotter » et « front ». Au deuxième vers du poème numéro 1, notre lecteur hypothétique est confronté à encore un autre type d'illisibilité : la disposition typographique de la lithographie originale laisse planer un doute sur la question de savoir si ce deuxième vers est constitué d'un, de deux, ou de trois mots. On peut lire en effet « ubeššur », « ubeš šur » ou « ubeš š ur ». Au quatrième vers du poème numéro 1 apparaît un quatrième type d'illisibilité : cette fois-ci les mots « vy » et « so » sont des mots russes

³⁰ Gerald Janecek écrit : « [...] the spelling of *shchyl* indicates that the initial sibilant is followed by a hard *y* instead of the soft *i* required by both orthographic and phonological rules in Russian. [...] However, in Ukrainian (Kručenyx grew up in Ukraine) this combination is not a problem phonologically. » *Zaum, The Transrational Poetry of Russian Futurism*, University of California Press, San Diego, 1996, p. 57.

³¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, « La Langue comme pensée organisée dans la matière phonique », Payot, 1971, pp. 155 et 156.

³² « Les véritables débuts du langage enfantin sont précédés – cela est bien connu – par ce qu'il est convenu s'appeler la période du babil, au cours de laquelle on assiste chez de nombreux enfants à la production d'une étonnante quantité de sons les plus divers. Un enfant est capable d'articuler dans son babil une somme de sons qu'on ne trouve jamais réunis à la fois dans une seule langue, ni même dans une famille de langue : des consonnes aux points d'articulation les plus variables, des mouillées, des arrondies, des sifflantes, des affriquées, des clicks, des voyelles complexes, des diphtongues, etc. D'après les observateurs formés à la phonétique et comme le résume fort bien Grégoire, l'enfant est, au sommet de sa période de babil, « capable de produire tous les sons imaginables » ». Roman Jakobson, *Langage enfantin et aphasie*, traduit par Jean-Paul Boons et Radmilla Zygouris, Minuit, 1969, p. 24.

« normaux » qui désignent respectivement le pronom sujet « vous » et la préposition « avec » / « depuis ». Mais sont-ce vraiment les mots qu'ils semblent être ? Ces mots n'ont aucun rapport syntaxique entre eux, et, dans le contexte du poème, ils semblent eux aussi indéterminés quant à leur signification. Peut-être s'agit-il de « faux amis » entre la zaoume et le russe ? Dans ce cas, aurait-il fallu que nous les traduisions plutôt que de les transcrire ? Cette illisibilité touche à un paradoxe fondamental pour la critique de la zaoume : du moment qu'un mot est transposé en lettre, il est potentiellement différent de ce même mot lorsque ce mot est prononcé, et nous ne savons pas ce que nous lisons. Cette question réapparaît dans les autres poèmes, et plus particulièrement dans le cas du mot « dub » dans le poème numéro 3, qui semble être simplement le nom du « chêne », mais qui peut très bien ne pas l'être. Enfin, dans le cinquième vers du poème numéro 1, le lecteur rencontre un cinquième type d'illisibilité. Ce vers est constitué de lettres isolées, « r » et « l », et il est justifié de se poser la question de savoir comment les lire, soit en prononçant le phonème qu'ils représentent, et au besoin en « appuyant » ces phonèmes sur une voyelle (notre lecteur lira alors « re », « le »), soit en les appelant par le nom qu'ils ont dans la série alphabétique (notre lecteur lira alors « ère » et « èle »). L'illisibilité touche ici à la nature même de la lettre, divisée entre sa valeur de signe alphabétique, qui est une valeur discrète, et même numérique, et sa valeur de signe phonétique, qui repose sur une analogie entre la parole et l'écriture. À la fin du premier poème, le lecteur aura eu affaire à cinq formes différentes d'illisibilité. Qu'est-ce que ces mots veulent dire ? Dans quelle langue faut-il les prononcer ? Est-ce que telles lettres appartiennent à la même syllabe, à des syllabes différentes, ou à un dessin ? Sont-ce *aussi* des mots russes ? Faut-il réciter ou prononcer telles lettres isolées ? Tous les aspects de la

lecture, de l'interprétation à la prononciation sont tour à tour inquiétés par une forme ou une autre d'illisibilité. La zaoume fait de la lettre une unité instable.

La définition que donne Kručěnyh de la « langue particulière » dans laquelle est écrit ce poème, et qui sera appelée « langue zaoumienne » dans le manifeste la « Déclaration du mot en tant que tel » l'été de la même année 1913, est donc insuffisante. La nature indéfinie des significations des mots de ce poème est l'arbre qui cache la forêt. L'indétermination de la signification de ces mots servirait aussi à dissimuler la série des pièges très nombreux qui sont tendus au lecteur tout au long du poème. La définition que Gerald Janeczek retient de la zaoume est fidèle à celle que donne Kručěnyh dans ce poème : « un néologisme futuriste russe utilisé pour décrire des mots ou une langue dont le sens est « indéfini » (*neopredelenoe*) ou indéterminé »³³. Cette définition n'est cependant qu'une définition minimale de la zaoume, et surtout une définition négative. Ainsi, reste-t-elle prisonnière de la dissimulation que Kručěnyh a orchestrée en portant l'attention du lecteur sur le fait que les mots du poème n'avaient pas de signification déterminée. *Pomada* montre assez, et on aura l'occasion de le démontrer encore, que la question de la signification des mots zaoumiens est peut-être le moindre des problèmes que pose la poésie zaoumienne. La zaoume, plus essentiellement, est une écriture qui force le lecteur à s'interroger sur la complexité du phénomène de la lecture au-delà de son aspect interprétatif, l'absence de signification définie n'étant que le seuil à partir duquel la complexité de l'écrit se déploie. Nous partageons à ce titre la position de Jerzy Faryno, pour qui la poétique de l'avant-garde russe se définit, par opposition aux poétiques antérieures, par le paradigme du déchiffrement. Selon Faryno³⁴, les jeux

³³ Gerald Janeczek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, University of California Press, San Diego, 1996, p. 1.

³⁴ Jerzy Faryno « *Paronomia – anagramma – Palindrom v poëtike avangarda* », *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 21, 1988.

lettriques (paronomases, anagrammes et palindromes) que l'on trouve dans les poèmes de l'avant-garde russe (futuriste comme acméiste) témoignent de l'accent porté par l'avant-garde sur le caractère de déchiffrement que comporte toute lecture, ce déchiffrement (à la différence de l'usage classique des jeux lettriques) étant accompagné par une remise en question du sens commun des mots, et conduisant à ce que Faryno appelle un « hétérosémantisme » et un « hétérosémiotisme » de la langue³⁵. La richesse des possibilités de lecture de l'écrit (lire dans une langue ou dans une autre, lire par syllabes, par lettres, ou par graphèmes, lire dans un sens ou dans un autre, etc.) ouvre la question de l'interprétation du sens des mots sur un abyme vertigineux. Nous définirons avec Faryno la poétique zaoumienne selon le paradigme du déchiffrement, c'est-à-dire d'une révolution de la lecture où la recherche de significations est relayée par l'effet du caractère instable et « hétérosémiotique » de la lettre. Nous rejoignons aussi la position de Tiphaine Samoyault, qui définit l'illisibilité comme un principe esthétique qui instaure « un rapport fécond au langage »³⁶. La lettre est un objet instable, ambigu, qui peut endosser simultanément les fonctions de graphème, de phonème, de morphème ou même de dessin, et cela dans plusieurs langues à la fois. La lettre évolue dans un espace où circulent à la fois des indices sémantiques, morphologiques, phonétiques, numériques et visuels, sans qu'il ne soit jamais possible de décider quel indice prévaut. C'est pourquoi nous parlerons de la lettre comme d'un matériau indénombrable, comme on dit du bois ou de la porcelaine, de la lettre comme ce dont serait fait le lettré, l'homme en lettre.

L'instabilité de la lettre de ce poème, et en particulier l'instabilité de son statut phonétique ou visuel, mais aussi l'instabilité de son appartenance à la logique d'une langue, soulève une série de questions sur la nature même de l'écriture et sur la

³⁵ Nous traduisons par « hétérosémantisme » et « hétérosémiotisme » les néologismes de Faryno « inosemantičnost' » et « inosemiotičnost' », Faryno, *Idem*, p. 47.

³⁶ Tiphaine Samoyault, *idem*, p. 22.

possibilité de sa description et de son analyse, questions qui ont été soulevées par Jacques Derrida entre autres. Avec une acuité singulière, Derrida déploie les substitutions infinies, les « réserves », les « espacements », et ce qu'il nomme la « différance » que produit l'écart fertile entre la parole et l'écriture, pour arriver au concept de trace comme origine toujours repoussée de la différence entre le signifiant et le signifié³⁷. Comme l'a fait remarquer Derrida, l'instabilité d'un mot quant à l'appartenance à une langue ou à une autre ne fait qu'exacerber l'instabilité foncière de tout signe entre sa valeur de parole et sa valeur d'écriture, comme c'est le cas des faux-amis, qui, dans le texte de Joyce, se prêtent à plusieurs prononciations en fonction de la langue dans laquelle on les lit :

« En effet, la confusion babélique entre le *war* anglais et le *war* allemand ne peut que disparaître, en se déterminant, à l'écoute. Il faut choisir et c'est toujours le même drame. La confusion, dans la différence, s'efface, et avec la confusion s'efface aussi la différence quand on la prononce. On est contraint à la dire *ou bien* en anglais *ou bien* en allemand. On ne peut donc la recevoir comme telle à l'oreille. Ni à l'œil tout seul. La confusion dans la différence requiert un espace *entre* l'œil et l'oreille, une écriture phonétique induisant la prononciation d'un signe visible mais résistant à son pur effacement dans la voix. Ici l'homographie (*war* comme anglais *et* allemand) garde l'effet de confusion. Elle abrite le babélisme qui se joue donc entre la parole et l'écriture. »³⁸

En suivant la pensée de Derrida, nous ne pouvons éviter de nous poser la question du cadre d'analyse dans lequel une étude de la zaoume rentrerait. En effet, si, selon Faryno, la zaoume invite plus à un déchiffrement sans fin qu'à une interprétation de type herméneutique, la question reste ouverte de savoir ce que la critique littéraire peut attendre d'un tel déchiffrement, et quels types de savoirs ce déchiffrement peut produire. La définition de l'écriture proposée par Derrida et suggérée par un tel poème dépasse le cadre d'analyse de la linguistique en faisant intervenir des éléments non-linguistiques, qui tiennent au support même de l'œuvre, ainsi qu'une dimension

³⁷ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, 1967.

³⁸ Jacques Derrida, *Ulysse Gramophone : deux mots pour Joyce*, Galilée, 1987, p.47.

préverbale de la voix. À ce titre, nous pourrions nous revendiquer, en suivant Derrida, d'un cadre d'analyse défini par l'étude de la trace comme signe antérieure (du point de vue logique) à la distinction entre la parole et l'écrit, entre le sens et le non-sens :

« *La trace est la différence* qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu'une énergie opaque et *aucun concept de la métaphysique ne peut la décrire*. Et comme elle est *a fortiori* antérieure à la distinction entre les régions de la sensibilité, au son autant qu'à la lumière, y a-t-il un sens à établir une hiérarchie « naturelle » entre l'empreinte acoustique, par exemple, et l'empreinte visuelle ? L'image graphique n'est pas vue ; et l'image acoustique n'est pas entendue. La différence entre les unités pleines de la voix reste inouïe. Invisible aussi la différence dans le corps de l'inscription. »³⁹

Si un tel poème invitait à une « grammatologie » telle que définie par Derrida, alors il nous faudrait admettre dès le départ que sa lecture serait nécessairement inscrite dans les limites mêmes auxquelles, toujours selon Derrida, la science comme la philosophie sont soumises devant ce qu'il appelle « une *pensée* de la trace » :

« La constitution d'une science ou d'une philosophie de l'écriture est une tâche nécessaire et difficile. Mais parvenue à ces limites et les répétant sans relâche, une *pensée* de la trace, de la différence ou de la réserve, doit aussi pointer au-delà du champ de l'épistémè. »⁴⁰

Nous assumons une lecture de la zaoume qui admet la nature instable de la lettre écrite et ne peut que pointer vers un au-delà du savoir, en particulier du savoir de la linguistique ou de l'herméneutique. Nous aurons l'occasion de revenir sur la question de savoir quels concepts nous permettront le mieux d'approcher modestement cet « au-delà » du savoir vers lequel pointe la zaoume. Mais nous pouvons déjà dire que le choix du concept de lettre, qui fait référence, en autres, au concept lacanien de la lettre nous permettra de serrer au plus près cet au-delà dans l'analyse. Parce que notre travail est orienté par le projet d'une traduction, et donc d'une réédition (et d'une remédiatisation), nous avons voulu rassembler un vocabulaire critique qui reste au

³⁹ Jacques Derrida, *idem*, p.95.

⁴⁰ Jacques Derrida, *idem*, p.142.

plus près des modalités concrètes de production et de reproduction du texte zaoumien. La référence de Derrida à la trace inclut aussi la phonographie et la cybernétique, et ne se limite nullement à l'écriture manuelle ou à sa reproduction analogique⁴¹. C'est justement dans cette perspective que nous aimerions développer la question du statut de la lettre dans la poésie zaoumienne. C'est pourquoi dans notre usage du concept de lettre nous ferons référence à la théorie des médias et de l'information. Sans invalider le cadre conceptuel qu'offre la notion derridienne de trace, nous aimerions orienter notre analyse, à travers le concept de lettre, vers une étude des modes de reproductibilité, de médiatisation et remédiatisation à travers lesquels cet au-delà du savoir vers lequel pointe l'écriture se manifeste en littérature. La lettre sera donc surtout considérée dans ce travail comme un média, au sens où le définissent les pratiques et la théorie de l'information. Tout en faisant référence au concept de média, nous aurons cependant soin de ne pas essentialiser les techniques de reproduction de l'écriture, au risque de verser dans le logocentrisme que la référence à la technique, selon Derrida, dissimule souvent⁴². Notre intérêt pour les techniques de production et de reproduction du texte se proposent plutôt de cerner l'au-delà du langage comme le lieu d'une jouissance du média. Cette jouissance du média n'est qu'esquissée par Derrida dans son analyse de la trace, et se limite à la jouissance que procure l'écriture manuelle chez l'enfant⁴³. Comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, notre analyse de la jouissance en jeu dans les supports textuels doit autant au concept lacanien de lettre qu'à la théorie des médias. Notre articulation de la théorie des

⁴¹ « Mais au-delà des mathématiques théoriques, le développement des *pratiques* de l'information étend largement la possibilité du « message », jusqu'au point où celui-ci n'est plus la traduction « écrite » d'un langage, le transport d'un signifié qui pourrait rester parlé dans son intégrité. Cela va aussi de pair avec une extension de la phonographie et de tous les moyens de conserver le langage parlé. » Jacques Derrida, *idem*, pp. 20-21.

⁴² « Il y a une unité profonde, à l'intérieur d'une certaine époque historique, entre la théologie infinitiste, le logocentrisme et un certain technicisme », écrit Derrida à propos du projet de langue universelle de Leibniz. Jacques Derrida, *idem*, p.117.

⁴³ Essentiellement à travers la référence à Mélanie Klein et à son étude des investissements pulsionnels de l'écriture chez l'enfant. Jacques Derrida, *idem*, pp.132-134.

médias et de l'appareil théorique de la psychanalyse lacanienne est inspirée de la lecture de Friedrich A. Kittler⁴⁴. Notons enfin que Tiphaine Samoyault a ouvert une piste féconde pour une telle interprétation de la jouissance en jeu dans les médias en soulignant la façon dont les écritures visibles conduisent le lisible vers une jouissance orale du texte.⁴⁵

Le mode de lisibilité de la zaoume

La création de la zaoume a été précédée et accompagnée par plusieurs expériences poétiques de création de langues ou de mots qui ne sont pas à proprement parler de la zaoume. Les poètes symbolistes russes farcissaient leurs poèmes de néologismes créés à partir de racines et d'affixes russes. Le poète futuriste Velimir Hlebnikov⁴⁶ s'est particulièrement distingué par la création d'un important corpus de néologismes ainsi créés. Cependant, il ne faut pas confondre ces phénomènes de néologie poétique avec la zaoume. Des néologismes poétiques sont des mots dont le sens, bien qu'il ne s'identifie avec aucun référent du monde réel, n'est pas tout à fait

⁴⁴ Sur la pensée des médias de Kittler et son articulation à la théorie lacanienne, voir l'introduction de Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wultz à la traduction anglaise de *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999.

⁴⁵ « Le fait que le visuel, le plastique ne se contentent pas de signifier en eux-mêmes déjoue la simple lecture mimétique et conduit l'expérimentation du côté du sonore, la fiction du côté de la diction ». Tiphaine Samoyault, *idem*, p. 25. Voir aussi les remarques de Mary Shaw sur le model musical en jeu dans *Un Coup de Dés*, dans *Performance in the Texts of Mallarmé : The Passage from Art to Ritual*, Pennsylvania University Press, 1993.

⁴⁶ Velimir Hlebnikov (1885-1922) a participé aux activités littéraires du groupe poétique des cubo-futuristes, au sein duquel il a contribué, à travers ses poèmes et ses essais, à l'élucubration de la langue zaoume. Son poème « bobèobi » (1910) a offert un des premiers exemples de poésie zaoumienne. Sa poésie est pourtant plus marquée par la présence de néologismes que de mots zaoumiens du type de ceux présentés plus haut. Hlebnikov a été abondamment traduit en français notamment par Luda Schnitzer, *Choix de poèmes*, P.-J. Oswald, 1967 et *Le Pieux du Futur*, l'Age d'Homme, 1970 ; par Catherine Prigent, *La Création Verbale* Chrisitan Bourgois, 1980 ; par Agnès Sola, *Des Nombres et des lettres*, l'Age d'Homme, 1986 ; par Jean-Claude Lanne, *Nouvelles du Je et du Monde*, Imprimerie Nationale, 1994 et *Zanguézi et autres poèmes*, Flammarion, 1996 ; ainsi que par Yvan Mignot, dans la revue *Action Poétique*, numéros 63 et 65. Sur les traductions de Jean-Claude Lanne, voir nos pages 155-159. Sur les traductions d'Yvan Mignot, voir nos pages 216 et suivantes. Sur l'œuvre de Hlebnikov en général, voir Jean-Claude Lanne, *Velimir Khlebnikov : poète futurien*, Istitut d'Etudes Slaves, 1983.

indéfini, dans la mesure ou il est déterminé par le choix des racines ou des affixes qui le composent. Ainsi en va-t-il de ces néologismes Hlebnikoviens brillamment traduits par Elsa Triolet dans son *Anthologie de la poésie russe* de 1965 :

« Et le cri de l'Eperpeuple y répondait, arrachant du bec l'écume humainiterre de la mer peuplienne. Et partout volaient les corbillements désincorporiés, aux regards pasêtres, et tout ce qui fut n'était que le vide dans un tronc creux. Et le corbillement queuesilencieux voletait deci-delà, au-dessus des champs solitaires et inquiétants. Et il y eut une vérité fourbeuse et les tristeaux se balançaient au-dessus du lac de tristance, et dans les champs penseterreux il y eut l'horreur et le chant des flèches m'assassines. Le loup génitrace se mit à hurler à la vue du cerf inenticorne. Et tout l'univers était le bec large ouvert d'un corbeau. »⁴⁷

Ces mots inventés par Hlebnikov et réinventés par Elsa Triolet sont des néologismes, mais leur sens n'est pas suffisamment superflu pour qu'ils soient qualifiés de zaoumiens. La définition que donne Gerald Janecek limite la zaoume aux mots et à la langue dont le sens est *volontairement* indéterminé, et suit en cela la définition qu'en donne Aleksej Kručënyh dans sa déclaration de la langue zaoumienne de 1921: « La pensée et le discours ne sont pas à la hauteur de ce que l'inspiration nous fait éprouver. C'est pourquoi l'artiste ne veut pas s'exprimer uniquement dans le langage commun (langage des concepts), mais dans une langue personnelle [...], une langue qui ne possède pas de signification déterminée (une langue non figée), une langue zaoumienne. »⁴⁸ Gerald Janecek reconnaît donc, en suivant Kručënyh à la lettre, l'indétermination préméditée de la signification comme le trait distinctif de la zaoume. À partir de ce trait distinctif, il est possible de déterminer, comme le fait Janecek, un corpus limité de poésie zaoumienne. Ce corpus exclut le poète Velimir Hlebnikov, qui

⁴⁷ Elsa Triolet, *Anthologie de la poésie russe*, Seghers, 1965, p. 259. L'original de ce poème en prose de Hlebnikov est fourni en note : « И ответным клекотом клекотал Ястлюд, срывающий клевом человечествянную пену с людяного моря. И повсюду летали пустотелые с безбытийными взорами враны и все сущее было лишь дупла в дебле пустоты. И молчаниехвостый вран туда и сюда летал над опустелыми жуткими нивами. И была кривдистая правда, мыслеземных, и пение луко менябийц... Волк-следотворец завыл уведов стожаророгого оленя. И вся вселенная была широко раскрытый клюв ворона. »

⁴⁸ Aleksej Kručënyh, « Deklaraciâ zaumnogo âzyka », Baku, 1921, traduction personnelle.
<http://www.futurism.ru/manifest/zaum.htm>

a surtout créé des néologismes, et, qui, lorsqu'il créait des mots plus proches de la zaoume, voyait à l'horizon de leur création la possibilité de leur attribuer des significations déterminées. Il faut cependant inclure dans la catégorie de la langue zaoumienne les langues particulières de Hlebnikov : langue des oiseaux, langue des dieux et langue des étoiles⁴⁹.

Cependant, ce trait distinctif a le défaut de s'appuyer sur les déclarations de principe des poètes, puisqu'il s'appuie sur la préméditation attribuée au poète de vouloir créer une langue indéterminée quant à ses significations. Or les déclarations des poètes, d'abord, sont contradictoires, et, ensuite, n'expliquent pas exhaustivement leur production littéraire. L'on peut trouver par exemple dans le manifeste de 1913 de Kručěnyh « La Déclaration du mot en tant que tel » une affirmation qui va à l'encontre du principe de l'indétermination préméditée des significations de la zaoume. Kručěnyh y affirme en effet avoir inventé le mot « euy » pour remplacer le nom du lys, qu'il trouvait éculé. De plus, distinguer certains néologismes poétiques de la zaoume sur la base de l'indétermination de leur signification est épineux. Dans quelle mesure peut-on affirmer que la signification d'un néologisme Hlebnikovien du type « éperpeuple »⁵⁰ - *âstlûd* (qui pourrait venir de *âstrebinij*, l'épervier, et *lûdi*, les gens) - n'est pas tout à fait indéterminée ? Même si on croit reconnaître aisément les mots dont ce néologisme est composé (épervier et peuple), il reste difficile d'en faire, par exemple, un dessin. De plus, dans la néologie de Hlebnikov, la limite entre la néologie poétique et la zaoume n'est pas toujours très claire. Vroon a montré dans son essai *Velimir Hlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*⁵¹ que la néologie de Hlebnikov pouvait être classifiée selon le plus ou moins grand écart que cette néologie

⁴⁹ Au sujet de ces langues voir nos pages 73 et suivantes.

⁵⁰ Voir la traduction déjà citée de « La Tentation du pêcheur ».

⁵¹ Ronald Vroon, *Velimir Hlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, University of Michigan Press, 1983.

entretenait avec la grammaire. Au plus proche de la grammaire se tiennent les néologismes obtenus par dérivation (par exemple : « tristance », dans la traduction d'Elsa Triolet) et par composition (comme « éperpeuple »). Au plus loin de la grammaire se tiennent les néologismes qui sont identifiés par Hlebnikov comme appartenant à des langues particulières, comme le « bobèobi » du poème éponyme qui ressort de l'alphabet « son-peinture » (*svukopis'*) du poète (où chaque lettre a une couleur déterminée), ou encore tous les néologismes appartenant aux différentes langues imaginaires de Hlebnikov (« la langue des dieux », « la langue des oiseaux » et « la langue des étoiles »). Si ce n'était la volonté pathologique de Hlebnikov de vouloir absolument y trouver des significations déterminées, il n'y aurait aucun obstacle à appeler ces langues inventées zaoume « pure » tant leur morphologie est éloignée de toute grammaire russe. Entre ces deux extrêmes que sont les langues imaginaires et la néologie grammaticale de Hlebnikov, Ronald Vroon identifie dans la création verbale du poète une série de paliers qui rendent difficiles la distinction entre néologie et zaoume. Ronald Vroon identifie notamment des catégories de néologismes dont la formation, tout en faisant référence à la grammaire par l'emploi de la dérivation et de la composition, est si alambiquée qu'il devient extrêmement délicat d'y trouver une quelconque connexion avec un mot de la langue. Il est souvent impossible de savoir, avec ce type intermédiaire de néologie, si l'intention de son auteur était de lui attribuer des significations déterminées ou indéterminées.

Dans ce contexte, comment le « spécialiste » de la zaoume pourrait-il encore distinguer son « objet »? Il nous semble important d'insister, encore une fois, sur le mode de lisibilité singulier qu'introduit la zaoume par rapport à toute poésie antérieure. La néologie de Hlebnikov ou des symbolistes russes invitent à une lecture de type étymologique. La lisibilité, dans un néologisme, de racines, d'affixes et de

désinences invite le lecteur à effectuer une lecture étymologique et à construire une interprétation (qu'on puisse prêter cette interprétation à l'auteur n'a ici aucune importance). En revanche, la zaoume, comme nous l'avons vu, a l'air d'être composée de lettre plus que de racines ou d'affixes, et n'invite pas le lecteur à effectuer une lecture de type étymologique, mais plutôt un déchiffrement où le lecteur se perd entre plusieurs modalités de lecture (lecture phonétique, numérique, visuelle, etc.). C'est donc la multimodalité de la lecture proposée par le texte qui peut finalement déterminer, pour le « spécialiste », s'il s'agit de néologie ou de zaoume. C'est pourquoi nous proposons une définition de la zaoume qui s'écarte de celles induites par le texte faussement explicatif de Kručěnyh. La zaoume n'est pas une langue aux significations indéterminées, ce sont des mots qui traduisent simultanément plusieurs médias hétérogènes et autonomes en lettre.

L'inquiétante étrangeté de la zaoume

Pour les mêmes raisons qui nous forcent à distinguer la néologie de la zaoume, il convient de distinguer la zaoume de la néologie telle qu'elle est pratiquée dans la littérature du *nonsense*. Le *nonsense* déploie une esthétique de la néologie et nous permettra à ce titre, par comparaison, de mieux définir ce qui serait l'esthétique de la zaoume, avec laquelle elle partage certains traits. La néologie en littérature est souvent associée à ce qu'il est convenu d'appeler en anglais le *nonsense*, et que nous illustrerons par l'exemple canonique du poème « Jabberwocky » de Lewis Carroll. Il serait tentant d'identifier la zaoume au *nonsense*, ne serait-ce que pour le fait que le terme zaoume signifie littéralement « ce qui est au-delà de la raison », ce qui pourrait aussi se traduire par « ce qui est au-delà du sens », bien qu'il y ait une nuance de taille

entre la raison que prétend dépasser la zaoume, laquelle est une faculté de la pensée, et le sens que prétend défaire le *nonsense*, lequel s'apparente plutôt à la logique. Il existe une différence de taille entre le *nonsense* et la zaoume : la poésie du *nonsense* de Lewis Carroll provoque un effet d'hilarité, effet qui est totalement absent de la zaoume. À quoi tient cette différence ? Le trait qui semble essentiel à l'effet d'hilarité de la néologie carrollienne est le contraste entre l'incongruité des néologismes et le maintien de la syntaxe. Dans le poème « Jabberwocky », Lewis Carroll maintient toujours la syntaxe, que ce soit au niveau de la phrase, où apparaissent des pronoms et des conjonctions, ou au niveau des mots-valises, où apparaissent des racines, des affixes et des désinences :

« `Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe. »⁵²

Les mots-valises (*portmanteaux-words*) se laissent toujours interpréter selon une logique syntaxique qui est généralement représentée par l'adjectif « et » lorsque ce mot est déplié, comme le montre les explications de Lewis Carroll–Humpty Dumpty :

« Humpty Dumpty's theory, of two meanings packed into one word like a portmanteau, seems to me the right explanation for all. For instance, take the two words "fuming" and "furious". Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first [...] if you have the rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say "frumious". »⁵³

Le mot-valise est donc la condensation d'une double construction syntaxique : *fuming* et *furious* ou *furious* et *fuming*. L'incongruité du maintien de cette logique syntaxique au regard de l'absence de signification des néologismes provoque un effet d'absurdité où réside toute l'hilarité du *nonsense*. Le maintien de la syntaxe donne l'impression

⁵² Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Bloomsbury, 2001, p.115.

⁵³ Lewis Carroll, préface à *The Hunting of the Snark, an agony in eight fits*, Methuen, 1999, p. iix.

d'une prétention à une certaine intelligibilité, et même à une logique entachée d'une cuistrerie qu'incarne Humpty Dumpty (et que Lewis Carroll endosse ironiquement lorsqu'il évoque *a perfectly balanced mind*), tandis que l'incongruité des néologismes contredit cette même prétention. Le *nonsense* est donc un dédoublement, une répétition ironique de la langue elle-même. L'hilarité que suscite le *nonsense* peut donc être comparée à l'hilarité que provoque la parodie.

La zaoume est, au regard de la néologie du *nonsense*, dépourvue de toute forme de syntaxe, d'où sa nullité sur le plan comique. A aucun moment dans la zaoume ne trouve-t-on de mot qui puisse indubitablement prétendre à la fonction du nom, du verbe, de l'adjectif, de l'adverbe, de la préposition, de la conjonction ou du pronom. Pourtant, même dans la zaoume la plus abstraite, les terminaisons, comme nous le verrons, communiquent une certaine quantité d'information grammaticale concernant la classe, le genre et le nombre d'un mot zaoumien. Mais malgré la présence d'une certaine teneur grammaticale, les mots zaoumiens figurent dans un vers comme des perles sur un collier et jamais comme des mots dans une phrase. La zaoume est une création verbale qui n'offre pas au lecteur la possibilité d'utiliser une lecture syntaxique pour en proposer un équivalent sous la forme d'une paraphrase du type « *fuming and furious* ». Pour cette raison, la zaoume n'est pas une parodie de langue. Son mode propre de lisibilité implique une référence à la langue (la langue russe) qui n'est pas de l'ordre de la parodie. La parenté que la zaoume entretient avec la langue est entièrement basée sur la lettre, telle que nous l'avons définie, où circulent à la fois des indices morphologiques, phonétiques et visuels, sans qu'il soit jamais possible de décider quel indice prévaut, la lettre adoptant dans l'espace uniforme de l'écriture un parcours instable. La zaoume entretient avec la langue russe une familiarité mêlée d'étrangeté qu'il est difficile de cerner dans le cadre parodique du *nonsense*.

Nous proposons de définir l'effet esthétique de la zaoume comme un effet d'inquiétante étrangeté, en référence à la traduction par Marie Bonaparte du concept freudien de l'*Unheimliche*. L'inquiétante étrangeté est provoquée, selon Freud, par le retour terrifiant de quelque chose de familier⁵⁴. Pour Freud, il s'agit du retour soit d'un complexe de castration, soit d'une croyance infantile dans le pouvoir de la pensée⁵⁵. La connexion qu'établit Freud entre l'inquiétante étrangeté et le retour d'une tendance infantile refoulée à prêter à la pensée un pouvoir sur le réel est particulièrement intéressante pour nous, car elle éclaire l'intérêt porté par les zaoumniki à la glossolalie shamanique, ainsi que l'ancrage de cet intérêt dans la xénophobie d'une époque⁵⁶. Pour Freud, l'inquiétante étrangeté caractérise le rapport de certains de ses patients obsessionnels à leurs pensées de mort pour autrui, aux étranges coïncidences qui semblent donner à leurs pensées envieuses une forme fatidique dans le réel. Freud raconte en effet comment tel patient trouvait inquiétant le fait qu'un voisin de chambre d'hôpital soit mort un jour après qu'il a souhaité sa mort. Freud relie l'angoisse de son patient au retour de la surestimation narcissique des processus mentaux subjectifs de l'enfant à un moment où notre jugement a rejeté cette surestimation comme étant fausse⁵⁷. Freud rapproche à ce titre l'inquiétante étrangeté qu'éprouvent ses patients obsessionnels devant les coïncidences fatidiques de leurs pensées et de la réalité de l'inquiétante étrangeté que nous éprouvons devant

⁵⁴ « [...] l'inquiétant [*Unheimlich*] est précisément ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier ». Sigmund Freud, *Œuvres Complètes*, v. XV, édition d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Presses Universitaires de France, 1996, p. 152.

⁵⁵ « Il n'est plus besoin maintenant que de quelques compléments, car avec l'animisme, la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non-intentionnelle et le complexe de castration, nous avons à peu près épuisé l'ensemble des facteurs qui font que l'angoissant devient inquiétant ». Sigmund Freud, *idem*, p. 177.

⁵⁶ Au sujet de l'intérêt de zaoumniki pour la glossolalie shamanique, voir l'article de Roman Jakobson « Glossolalie », *Tel Quel*, numéro 26, 1968.

⁵⁷ « [...] l'inquiétant dans l'expérience de vie se produit lorsque des complexes infantiles refoulés sont ramenés la vie par une impression, ou lorsque des convictions primitives surmontées paraissent de nouveau. » Sigmund Freud, *idem*, p. 184.

l'occultisme et la magie, en tant que la magie comme l'envie représentent un retour de la croyance infantile dans le pouvoir des pensées.

La zaoume, dans son mode de référence particulier à la langue russe, présente un retour angoissant de la langue russe par le biais de ce que le formaliste russe Viktor Šklovskij a nommé le procédé de la défamiliarisation (*ostranenie*)⁵⁸. La zaoume défamiliarise, certes, la langue russe. Mais ce n'est pas exactement la défamiliarisation en tant que telle qui rend la zaoume inquiétante. La défamiliarisation qu'opère par exemple le *nonsense* de Lewis Carroll provoque plutôt l'hilarité que l'angoisse. Si l'étrangéisation qu'opère la zaoume est inquiétante, c'est qu'elle renforce en réalité le caractère angoissant du retour de quelque chose qui dans la langue russe est familier, connu depuis toujours. Ceci est particulièrement frappant dans le cas du mot *dub*, qui, apparaissant à la fin du poème « numéro 3 » du triptyque « Dyr bul šyl », veut simplement dire « chêne », et provoque pour cette raison même un effet d'inquiétante étrangeté. Le lecteur est dans l'incapacité totale de situer où se joue la différence entre le mot chêne et ce que ce mot peut bien vouloir dire dans le contexte d'un poème zaoumien. Ce retour du mot le plus familier dans le poème zaoumien de Kručënyh a pour effet de rendre tout mot de la langue russe potentiellement ouvert à n'importe quelle signification, convoquant le retour de la croyance infantile en la toute puissance de la pensée sur le réel.

La zaoume provoque aussi un effet d'inquiétante étrangeté dans le cas de mots zaoumiens qui semblent très éloignés de la langue russe. C'est effectivement un affect d'angoisse que semble éprouver le poète Velimir Hlebnikov à la lecture de certains de ses propres néologismes les moins russes :

⁵⁸ Viktor Šklovskij, « L'Art comme procédé », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966, p. 76-97.

« Pendant que je les écrivais, les mots d'Ekhnaten mourant : *mantch mantch*, avaient sur moi un effet insupportable. Et maintenant, je ne les sens plus. Pourquoi – je ne le sais moi-même ». ⁵⁹

L'analogie que tire Freud dans son essai sur l'inquiétante étrangeté entre la pensée de mort, ou l'envie, et la pensée magique nous est particulièrement utile pour comprendre en quoi le mot *mantch* pouvait avoir un effet insupportable pour Hlebnikov. Roman Jakobson, dans son article sur la glossolalie, a raconté comment l'effet de fascination des poètes et linguistes russes des premières années du vingtième siècle pour la glossolalie shamanique était ancré dans la xénophobie symptomatique du nationalisme rampant de l'époque. Il a en effet montré que la présence de certains sons (notamment des sons nasaux) dans les formules shamaniques transcrites par des folkloristes slavophiles comme I. Saharov provoquaient une fascination morbide justement à cause de leur ressemblance à la langue française ou allemande ⁶⁰. Les mots zaoumiens comme « mantch », « fron » ou « front » (les deux derniers apparaissant dans le poème de Kručěnyh « Dyr bul šyl ») sont angoissants parce qu'y fait retour, sous une forme empruntée à la « magie », l'envie, le vœu de mort d'une époque pour l'autre, et qu'à l'occasion de ce retour c'est le surinvestissement narcissique de la pensée propre à l'enfant qui fait retour. L'esthétique de la zaoume peut donc être pensée comme une esthétique de l'inquiétante étrangeté qui traduit en partie l'angoisse d'une époque devant les réagencements des espaces nationaux du début du vingtième siècle, réagencements auxquels ont contribué la défaite de la Russie face au Japon, mais aussi le développement de nouveaux moyens de communication tels le télégraphe, la radio

⁵⁹ Citation extraite de l'article de Jakobson « La Nouvelle Poésie Russe », article publié originellement en 1921 à Prague et rédigé en 1919, traduit dans les *Questions de poétique* par Tzvetan Todorov, Seuil, 1973, p. 24.

⁶⁰ Voir l'article de Roman Jakobson « Glossolalie », *Tel Quel*, numéro 26, 1968.

et le chemin de fer. En témoignent l'intérêt porté par Hlebnikov pour la radio⁶¹, la comparaison établie par les zaumniki entre la formation de nouveaux mots et les nouvelles voix de communication dans le manifeste de 1913 « Les Nouvelles Voix du mot »⁶², et une comparaison de Hlebnikov entre le chemin de fer et « les lettres incomprises d'une langue inconnue »⁶³. Comme nous le verrons plus en détail dans notre seconde partie, la zaoume traduit en effet une angoisse qui est le symptôme d'une époque où émergent de nouveaux médias: l'angoisse d'imaginer que la pensée puisse agir, par le biais des moyens de communications de masses, sur le réel. Dans son article sur « la Radio du futur », Hlebnikov imagine avec un enthousiasme mêlé de crainte un monde dans lequel les tours radiophoniques, tels des géants de fer, seront capables de contrôler les perceptions des populations en diffusant sous formes d'ondes radiophoniques des sons zaoumiens aux pouvoirs suggestifs⁶⁴. Que ce soit l'angoisse provoquée par la technophobie ou celle provoquée par les relents xénophobes de l'intérêt folkloriste pour le shamanisme, la zaoume traduit l'inquiétante étrangeté que provoque le retour de la croyance infantile en la toute-puissance de la pensée.

L'objet, la performance et la lettre

Ayant distingué, d'un côté, le mode de lisibilité de la zaoume de celui de la néologie, et, de l'autre, l'effet esthétique de la zaoume de celui du *nonsense*, nous voudrions aussi comparer la zaoume d'un autre phénomène de création verbale qui est

⁶¹ Velimir Hlebnikov, « Radio budušego » (1921-1922), in *Tvorenia*, Sovetskij Pisatel', 1986, pp. 637 à 640.

⁶² Velimir Hlebnikov, Aleksej Kručënyh, Elena Guro, «Novye puti slova », in *Troe*, édité à compte d'auteur à Saint-Pétersbourg en 1913.

⁶³ Velimir Hlebnikov, « Râv o železnyx dorogax », in *Tvorenia*, Sovetskij Pisatel', 1986, pp. 593 et 594.

⁶⁴ Velimir Hlebnikov, « Radio budušego » (1921-1922), in *Tvorenia*, Sovetskij Pisatel', 1986, pp. 637 à 640.

communément associé au futurisme : les *parole in libertà* du futurisme italien. A cause des expérimentations typographiques et du caractère particulier de l'idiome des poèmes-affiches de Marinetti, les *parole in libertà* sont peut-être ce qui se rapproche le plus, si on se prête à de pareilles analogies, de la zaoume des futuristes russes. Zdanevič-Iliazd est sans doute le zaumnik pour qui Marinetti a eu le plus d'influence, et il est indéniable qu'il existe une similarité ne serait-ce que formelle entre les expérimentations poétiques et typographiques de Marinetti et celles des futuristes russes. Pourtant, les futuristes russes ont majoritairement démenti la ressemblance de leur système poétique à celui de Marinetti, et ont réservé un accueil hostile à la venue de ce dernier, en visite officielle en Russie, au début des années 1910⁶⁵. Il semble que l'une des raisons de ce rejet de la part des futuristes russes soit la nature onomatopéique de l'idiome poétique de Marinetti, dimension onomatopéique à laquelle la zaoume ne se réduit pas, ne serait-ce que par la référence à un plan perceptif situé au-delà de la raison, la « transmente » qu'indique son nom en russe. Les *parole in libertà* sont en effet identifiées dans les manifestes de Marinetti à des sortes d'onomatopées, des mots dont la fonction est essentiellement analogique, en référence à la voix comme organe où se croisent d'autres sensations. Ainsi la parole « ssiiì » , selon Marinetti, imite le bruit d'une remorque ; mais « dum-dum », dont on reconnaîtra la nature onomatopéique, imite en revanche la chaleur, la couleur et le poids du soleil africain. Toutes ces impressions variées sont systématiquement traduites sous la forme de sons avant d'être transcrites par écrit. Marinetti considère donc, au moins dans ces exemples, la forme poétique comme un moyen d'imitation de réalités physiques ou psychiques variées par la transcription écrite d'un unique média

⁶⁵ Sur la venue de Marinetti en Russie, voir Vladimir Markov, *Russian Futurism, A History*, New Academia Publishing, 2006. Sur le rôle de Zdanevič-Iliazd dans l'introduction de Marinetti en Russie, voir Régis Gayraud, *Il'ja Zdanevič (1894-1975) L'Homme et l'œuvre*, thèse de doctorat ès-lettres présentée à Paris IV, 1991.

qui réunit toutes sortes d'impressions, celui de la voix, et ce média est ensuite traduit sous la forme de deux autres médias, que sont la typographie et la lithographie.

Roman Jakobson, dans un article fondateur intitulé « La nouvelle poésie russe »⁶⁶, insistait pour distinguer les *parole in libertà* des réformes qu'apportait le futurisme russe dans le domaine de la poésie. Pour Jakobson, les *parole in libertà* ne font qu'apporter des réformes dans le domaine du « reportage », laissant inchangé celui de la poésie. De même, la désorganisation de la forme (l'abandon de la syntaxe au profit des mises en page éclatées des typographies et lithographies de Marinetti), laquelle, toujours selon Marinetti, cherche à exprimer des impressions extrêmes comme celle de la guerre, de la révolution ou d'un tremblement de terre, ne représente aux yeux de Jakobson que de « l'impressionnisme », ou ce qu'il appelle encore « le style télégraphique de l'âme », et non pas un système poétique neuf :

« Dans la poésie des futuristes italiens, ce sont les nouveaux faits, les nouveaux concepts qui provoquent la rénovation des moyens, la rénovation de la forme artistique ; c'est ainsi que naît par exemple *parole in libertà*. C'est une réforme dans le domaine du reportage, non dans celui du langage poétique. [...] le mobile décisif de l'innovation reste celui de communiquer les nouveaux faits du monde physique et psychique. Le futurisme russe a mis en avant un principe tout autre. / « Puisqu'il y a une nouvelle forme, il y a aussi un contenu nouveau, la forme détermine ainsi le contenu [...]. » (Kroutchenykh dans le recueil *Les Trois*). »⁶⁷

Dans la poésie du futurisme russe, en revanche, poursuit Jakobson, le mot est apprécié pour sa facture propre, et non pas en tant que représentation (signe ou onomatopée) d'un quelconque référent physique ou psychique. Il est vrai, pourtant, remarque plus loin Jakobson dans le même article, qu'il existe une analogie entre le langage poétique et le langage des émotions, puisque tous les deux attirent l'attention sur leur forme (comme c'est le cas, par exemple, des surnoms et des onomatopées). Mais l'erreur de Marinetti, toujours selon Jakobson, est de n'avoir pas compris que cette analogie

⁶⁶ Roman Jakobson, « La Nouvelle poésie russe », article publié originellement en 1921 à Prague et rédigé en 1919, traduit par Tzvetan Todorov dans les *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

⁶⁷ R. Jakobson, *idem*, p. 13.

recouvrait une profonde différence de fonction. Le langage poétique se distingue du langage des émotions en ce que dans le premier la fonction de la communication a une importance minimale, précise Jakobson. Ainsi le reproche que fait Jakobson à Marinetti est de vouloir expliquer par des concepts empruntés à la psychologie ou à la physique des faits qui sont, selon le linguiste, de purs faits poétiques, des faits qui relèvent de ce que Jakobson appelle « la littérarité »⁶⁸. L'accent mis sur les sons par la fonction poétique du langage n'assimile en aucun cas, pour Jakobson, ces sons aux bruits de la guerre, comme le proposait Marinetti. Il ne s'agit d'ailleurs pas de sons, selon Jakobson, mais de phonèmes, c'est-à-dire des représentations acoustiques capables d'être associées à des représentations sémantiques. La sensation de cette forme verbale ne fait que mettre en relief l'absence du référent, ou du *dinglicher Bezug*, comme s'exprime Jakobson dans la langue d'Husserl :

« L'absence possible de tout objet désigné est une propriété importante du néologisme poétique. La loi de l'étymologie poétique fonctionne, la forme verbale [...] est vécue, mais ce que Husserl appelle *dinglicher Bezug* est absent (Dans une certaine mesure aucun mot poétique n'a d'objet. Ce à quoi pensait le poète français qui disait que la fleur poétique est *l'absente de tout bouquet*.) »⁶⁹

Jakobson analyse le mot zaoumien en se référant à la phénoménologie husserlienne telle qu'elle avait été introduite dans les cercles linguistiques russes puis pragoïses à travers Gustavovič Spet⁷⁰. Il s'agissait d'envisager le mot libéré du lien à l'objet qu'il désigne et de mettre ainsi en valeur ce qui le constitue en propre.⁷¹ La zaoume, dans la perspective de Jakobson, est en quelque sorte le langage littéraire de l'abstraction. À

⁶⁸ R. Jakobson, *Idem*, p. 15.

⁶⁹ R. Jakobson, *Idem*, p. 21.

⁷⁰ Sur l'influence de Husserl sur la linguistique russe et pragoïse, voir Maryse Dennes, « L'Influence de Husserl en Russie au début du Vingtème siècle et son impact sur les émigrés russes à Prague », *Cahiers de l'ILSL*, numéro 9, 1997, pp. 45 à 65.

⁷¹ Comme le résume Maryse Dennes : « [le mot] est ce qui surgit dans l'ouverture d'une diversité d'agencements possibles de sons. Il est ce qui se donne à l'intersection de plusieurs significations et, de ce fait, apparaît comme le mot en train de se constituer. » Maryse Dennes, *idem*, p. 59 note 52.

ce titre la zaoume pouvait prétendre réaliser en littérature ce que le cubisme avait fait en peinture, en se rapprochant du canon mallarméen.

Le rejet par Jakobson du « style télégraphique de l'âme » de Marinetti, et sa volonté de rapprocher la zaoume russe du « poète français » ainsi que du cubisme, ont été fertiles à la création du concept de « littérarité » et à l'élaboration, quelques années plus tard, du structuralisme. Ce rejet de la dimension imitative de la poésie semble pourtant, dans le contexte de l'avant-garde russe, quelque peu forcé. Dans la « Déclaration de la langue zaoumienne » de 1921, Kručënyh affirme que « La pensée et le discours ne sont pas à la hauteur de ce que l'inspiration nous fait éprouver. C'est pourquoi l'artiste ne veut pas s'exprimer uniquement dans le langage commun (langage des concepts), mais dans une langue personnelle [...], une langue qui ne possède pas de signification déterminée (une langue non figée), une langue zaoumienne. »⁷² La zaoume part donc, du moins dans ses premières formulations, de l'idée que, d'un côté, les mots normaux sont insuffisants à exprimer ce que l'inspiration fait éprouver au poète et que, de l'autre, les sons purs ont une qualité émotionnelle propre à exprimer le domaine innommable des émotions. Comme le rappelle Viktor Šklovski dans son article de 1916 « De la poésie et du langage zaoumien », l'idée que les sons aient une portée émotive fait son apparition dans les lettres russes au dix-septième siècle sous la plume du philologue Lomonossov qui attribue par exemple à certaines voyelles (« e », « u », « â » et « û ») la capacité d'évoquer la tendresse, l'affection ou encore des choses tristes ou petites. Cette idée fut reprise et exploitée au début du vingtième siècle par les symbolistes russes, notamment par Andrej Bielyj, et par un courant de psychologie représenté notamment par le psychologue B.P. Kiterman qui cherchait à donner une base scientifique à la

⁷² A. Kručënyh, *Deklaraciâ zaumnogo âzyka*, Baku, 1921, URL : <http://www.futurism.ru/manifest/zaum.htm>

« signification émotionnelle des mots »⁷³. Parallèlement, l'idée qu'il existe un domaine innommable de l'émotion trouve de son côté son chemin en Russie à travers les théories du philosophe Pietr Uspenskij et de son ouvrage *Tertium Organum*. Uspenskij développa le concept d'une quatrième dimension de la perception, une dimension qui se situe en excès des dimensions jusqu'alors familières du plan et de la profondeur, au-delà des dimensions appréhendables par la raison et les sens. Selon le philosophe, cette quatrième dimension pouvait être appréhendée à travers une intuition supérieure, intuition qui exige la création d'une langue du futur. Le concept de cubisme, finalement, qui arrive en Russie à travers la traduction de l'article « Du Cubisme » de Jean Metzinger et Albert Gleize à partir de 1913, interprété à la lumière de la philosophie d'Uspenskij dans un sens plus mystique, va rassembler toutes ces tendances éparses. Le concept cubiste de plan, comme l'a fait remarquer Gerald Janecek, avait été assimilé par l'avant-garde russe au concept, propre à Uspenskij, de dimension de la perception, et permettait ainsi de lire le cubisme comme un développement des théories philosophiques et esthétiques d'Uspenskij⁷⁴. Ainsi, la zaoume trouva dans un premier temps une justification théorique dans cette tradition esthétique et philosophique qui se situait au croisement de la philosophie mystique d'Uspenskij, du cubisme, et d'une tradition poétique symboliste qui mettait l'accent sur la valeur émotive des sons.

Le désir évident de Jakobson d'éradiquer de l'expérience futuriste russe toute référence à une dimension imitative répond surtout au désir de science qu'il avait lui-même formulé pour la littérature. Jakobson avait tout à fait intérêt à insister sur « le manque de l'objet désigné » du langage poétique pour construire sa théorie formaliste puis structuraliste de la littérarité. Son analyse de la poésie futuriste russe reste

⁷³ Voir à ce sujet Gerald Janecek dans *Zaum : The Transrational Poetry of Russian Futurism*, pp. 38 et suivantes.

⁷⁴ Gerald Janecek, *idem*, chapitre 9.

pertinente et a fait avancer la linguistique et l'analyse littéraire. Il est encore pertinent de dire, un siècle plus tard, qu'en littérature la « forme verbale » fait son œuvre indépendamment de la communication d'aucun contenu. Cependant, en prêtant peut-être trop d'importance aux manifestes de Marinetti, son analyse manquait une dimension fondamentale à la compréhension des avant-gardes de son époque : que les formes verbales avec lesquelles expérimentaient les avant-gardes de son époque n'étaient pas seulement faites de phonèmes, mais aussi de lettres imprimées. En réalité, le mélange des médias auxquels Marinetti à recours déjoue la valeur prétendument imitative de ces poèmes. Dans le métissage des médias (lithographie, typographie) et des langages (onomatopée, langage publicitaire) naît une langue propre à Marinetti, dont l'objet est indéterminé quant à son contenu. C'est la limite logocentrique de l'analyse linguistique qui empêche Jakobson de voir les autres formes de langage et de média avec lesquelles Marinetti construit son propre langage poétique. Comme l'a fait remarquer Derrida, la linguistique héritière de Ferdinand de Saussure reste comprise à l'intérieur d'une clôture épistémologique « logocentrique », dans laquelle l'idéal d'une écriture *phonétique* entretient l'idéal d'une présence à soi du sujet de la parole⁷⁵. Or, s'il reste vrai que Marinetti prétendait « communiquer » des impressions, la façon dont il typographiait et lithographiait sur la page ses onomatopées semble plutôt suggérer qu'il ne cherchait pas tant à communiquer des concepts ou des réalités sensorielles qu'à transposer directement un média, la voix, dans un autre, la typographie. A ce titre, les poèmes-affiches de Marinetti sont tout à fait comparables à de nombreux poèmes zaoumiens, où la typographie vient presque toujours souligner la dimension multimodale (à la fois visuelle, sonore, musicale et verbale) de sa lettre. Jakobson a laissé de côté le fait que la poésie de Marinetti

⁷⁵ Jacques Derrida, *De La Grammatologie*, éditions de Minuit, 1967.

contribuait aussi à reformer le langage poétique en retirant aux mots « l'objet désigné », non pas, cependant, en mettant en avant la « forme verbale » avec autant d'invention que ne le faisaient les futuristes russes, mais en travaillant la lettre en tant que support matériel.

Les expérimentations typographiques des zaumniki ne sont pas dénuées de la volonté de produire une jouissance du média qui soit autonome des phénomènes de la signification. En effet, dans le manifeste « La lettre en tant que telle », Hlebnikov et Kručënyh expliquent leur choix d'utiliser l'holographe lithographié pour l'impression de leurs livres de la façon suivante : 1) l'humeur influence l'écriture manuscrite, et 2) l'écriture manuscrite transmet cette humeur au lecteur.⁷⁶ Leur intention, en tout cas dans ce manifeste, est, n'en déplaise à Jakobson, clairement imitative, puisque l'écriture manuscrite est définie comme le reflet immédiat d'une réalité psychique. À ce titre, la zaoume s'éloigne considérablement du modèle mallarméen auquel Jakobson voulait la comparer. Comme l'a fait remarquer Mary Shaw, il y a des différences entre le rapport au média de Mallarmé et les expérimentations typographiques des avant-gardes historiques qui mobilisèrent la collaboration de poètes et de plasticiens. Si, pour Sonia Delaunay et Blaise Cendrars, la plasticité et la polychromie de *La Prose du Transsibérien* étaient censées avoir une valeur « positive », et affecter dynamiquement les émotions du lecteur, la typographie de Mallarmé dans *Un Coup de Dés*, en revanche, était plutôt conçue comme une partition en vue d'une performance à réaliser (que cette performance soit mentale, orale, théâtrale, chorégraphique ou liturgique étant laissé au choix de l'utilisateur)⁷⁷. *La Prose du transsibérien* serait une œuvre dont les qualités plastiques transmettraient

⁷⁶ Voir l'analyse que donne Janecek du manifeste "Bukva kak takovaâ" in Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, 1984, pp. 87 et suivantes.

⁷⁷ Mary Shaw, « *Un Coup de Dés and La Prose du Transsibérien* », *Visible Writings, Cultures, Forms, Readings*, édité par Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, 2011.

directement une humeur, une émotion au lecteur, humeur à laquelle semble être soumise l'activité de la lecture. En revanche, *Un coup de Dés* appuie l'activité de la lecture sur la typographie, qui n'est pas tant une composition à contempler qu'un guide pour la lecture, une partition qui enregistre « une image kinésique du processus de la pensée »⁷⁸. Les livres zaoumiens de Kručěnyh et Larionov auraient plutôt tendance à se rapprocher du modèle de *La Prose du Transsibérien* de Cendrars et Delaunay que de celui du *Coup de Dés*. Comme le fait très justement remarquer Mary Shaw, la question que pose un texte dont la typographie se donne à voir autant qu'à lire est de savoir comment la visibilité spécifique de ces écritures visibles soutient ou empêche leur lisibilité. S'il est clair que la typographie d'*Un Coup de Dés* est conçue pour accompagner, donner un rythme, et fournir un miroir à l'activité de la lecture, au point que le texte en devient indissociable, il est moins clair que les textes de *La Prose du Transsibérien* ou des poèmes de *Pomada* de Kručěnyh ne puissent pas avoir une existence tout à fait autonome par rapport à la typographie que Delaunay ou Larionov leur a prêtée dans les éditions qu'on leur connaît. En d'autres termes, la typographie, dans les poèmes zaoumiens comme dans les poèmes de Marinetti, participe-t-elle à la signification du poème, ou fonctionne-t-elle simplement comme une illustration dont la fonction serait de rivaliser avec la forme verbale du poème, en proposant une représentation imitative des thèmes du poème (la guerre, la colère, l'amour, etc.) ?

En réalité, il faut reconnaître, comme le fait Mary Shaw, que le mélange des médias opéré dans *La Prose du Transsibérien* crée un effet esthétique qui ne relève pas de l'imitation, mais laisse au lecteur la possibilité d'avoir sa propre interprétation du rapport entre le texte et son média :

« [...] colors were meant to be “positive”, that is, to dynamically affect the reader's emotions, and both to contrast and accord with the poetic mood.

⁷⁸ Mary Shaw, *idem*, p. 143.

Thus, the reader's interpretation of the typography is quite free. One might argue, for instance, that the poem's final reference to Paris as a place of torture [...] determines the shift from grey and black ink to red ink in order to support the poetic impression by suggesting blood. Conversely, we might say that this same color change opposes the dark thought by repeating and intensifying, through the red motif, the positive invocation of Paris [...]. »⁷⁹

Le mélange des medias, dans le poème de Cendrars et Delaunay, comme dans les collaborations entre Kručënyh et Larionov ou dans les poèmes-affiches de Marinetti contribuent à multiplier la signifiante du texte et à créer un idiome propre⁸⁰. Ce mélange des médias n'est pas à comprendre comme l'addition de formes artistiques déjà investies de leur aura propre. Elle ne réalise pas non plus la synthèse des arts suggérée par la théorie des correspondances⁸¹. Il s'agit plutôt de ce que Mary Shaw décrit à propos d'*Un Coup de Dés* comme une « syllepse structurale » entre différents médias :

« The text might thus be perceived as signifying *simultaneously* yet integrally in literary, pictorial or musical terms. In fact, the poem itself invites us to accept the autonomy of the text's representation since it tells us that all systems signify equally and that there is only an arbitrary correspondence between the signifier and the signified, between meaning, or concepts, and forms ». ⁸²

Cette simultanéité autonome des formes artistiques dans les œuvres zaoumiennes est peut-être la mieux illustrée par les pièces zaoumiennes de Zdanevič-Iliazd. Le cycle de pièces zaoumiennes *aslaabliči'â* représente un des sommets de la littérature

⁷⁹ Mary Shaw, *idem*, p. 139.

⁸⁰ Tiphaine Samoyault a relevé le lien entre les écritures « visibles » et l'invention de langues poétiques. Voir l'article déjà cité « Textes Visibles », *Etudes Littéraires*, volume 31, numéro 1, automne 1998.

⁸¹ La théorie symboliste des correspondances (ou synesthésie), qui stipule l'entrecroisement, au centre du sujet, de facultés sensorielles différentes, avait été introduite en Russie par des poètes traducteurs comme Andrej Belyj. Les théories du poète et théoricien belge René Ghil, en particulier, sur la correspondance entre les sons du langage et la musique, publiées en 1886 dans le *Traité du verbe* avec une préface de Mallarmé, qui avaient connu un certain écho dans le mouvement symboliste russe, avaient fortement contribué à faire évoluer la théorie des correspondances vers la recherche de la transposition d'un média dans un autre. Cette recherche avait aussi été portée par le succès d'estime que la littérature psychiatrique avait fourni au « sonnet des voyelles » d'Arthur Rimbaud en Russie. Ces idées ne manquèrent pas de créer des épigones au sein du mouvement futuriste lui-même. Sur l'introduction du symbolisme français et belge en Russie voir l'analyse détaillée de G. Donchin, *Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton & Co, 1958.

⁸² Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé : The Passage from Art to Ritual*, The Pennsylvania State University Press, 1993, p. 181.

zaoumienne. Ces cinq pièces sont éditées dans une typographie si particulière à Zdanevič-Iliazd qu'on pourrait dire qu'elle constitue un langage propre (au sens où l'on parle d'un langage pour la peinture). Ce langage répond à plusieurs soucis à la fois, mais le plus évident, ou du moins l'initial, est d'offrir des indications pour la mise en voix du texte. L'usage du caractère gras, dans la première pièce du cycle, *Ânko krUL' albAnskaj*, sert à indiquer l'accent de mot. En effet, les mots zaoumiens n'étant pas des mots de la langue, la question est ouverte de savoir, en l'absence de signes typographiques, où placer l'accent sur chacun d'eux. La possibilité même d'une lecture métrique de la zaoume dépend donc d'un procédé typographique. Ce procédé sera remplacé, dans les pièces suivantes, par l'usage de lettres majuscules sur la voyelle accentuée. Dans la pièce *Ostraf pAshi*, ce sont finalement des lettres italiques qui indiquent l'accent de mot. L'absence de ponctuation (hormis les signes d'interrogation), contribuent aussi à suggérer un mode de lecture, celui d'une lecture monotone⁸³. Enfin, Zdanevič-Iliazd utilise différentes tailles de caractère pour indiquer la superposition de différentes voix prononçant des sons en orchestre (illustration A). Dans la dernière pièce du cycle, *lidantÛ fAram*, ce procédé est remplacé par l'usage de chiffres arabes en début de vers pour distinguer les voix de chaque personnage (comme les portées d'une partition musicale), et par un alignement vertical de certaines lettres communes aux répliques des différentes voix, mettant en évidence les sons que les voix sont censées prononcer en chœur (illustration B). A ces procédés typographiques s'ajoutent d'autres procédés plus discrets servant à distinguer les répliques des didascalies et de l'entrée des personnages.

⁸³ Remarquons que l'enregistrement sonore des poèmes de *Pomada* consultables sur le site du Getty Research Institute, poèmes qui sont dénués, on s'en souvient, de signes de ponctuation, est aussi monotone et presque liturgique. URL : http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

Illustration A
Ostraf pashi, page 18
passage en orchestre

аркестрам

ХА^ТАТУН: ЗА^ТХА ОН
АХТУН: ЩВ ОН

ЛУБ^{ЧУ}Ш. АБЖО^{ЛЫ}. ФОДЯТ РА^{РЕЯ}
УХАЧ. УША^{ХА}. РАХАХЬЮ
СВАХАЧ. АРЖО.

НА^НХОН: НЛЕ^{ТЫ}: Л^НХО^ПЬ
ШЫВЫАГО^Н. МЕ^Т. СВО^ЧЬ

ЛА^БА^ТУН
ПХАБАТУН

НА^ГАВО^РЯЛА^А
ХАХ^ШАБАВО^Я БЬАХА^А ТЫНЬ

ЛА^БЕШ^Ь: ЛЕБ^{ЕДЬЮ}. ДО^{ВНЫМ Я}
ХАХ^АЕШ^Ь: ХАХ^АЮ. ДО^Ф. СМО^{РЯ}
ПАДАЕШ^Ь: ШТА^Н. ДО^Ф. СМО^{ЛЧЬ}

НИ^НОМ^{НЫ}НИ^Н З^ИНЫ: НА^{ПЛОХ}: ХА^ЛУЧИТ:
ХТОМ^Н Б^НЫ: ЖБА^Ф: ЛА^ХАХА

Illustration B
LidantÛ fAram, page 56
 passage en orchestre

	1	звиздЮчь.	валЕфну
	2	звиздЮчяй.	кавалЕф
	3	сЮжай.	лЕф
търинупОфса	4	Ю.	Е
синОфса	5	хлЮжа.	сЕся
каралЕк	6	сУжы.	сУсы. и. и
жатиондрОн	7	шык.	сык
търюкалндр'и	8	чижЫк.	сыкаш
кагжывОй	9	южА к.	сы кАк
пиридиИсьник	10	жОся.	са кОся
затъридУхяй	11	жукV.	св кV
и Е р т в и и			
в О п ъ л я т			
габОрам			

56

1	стърИж.	залОфку
2	стърЕчиц.	ябылОба
3	рЮжай.	лОф
4	Ю.	О
5	нЮжа.	лО ся
6	хУжы.	лУсы. и. и
7	Ус.	лУс
8	у сый.	лУсу
9	у сырь.	лу сырь
10	сИчика.	лИчика
11	св чи кV.	лв чи кV

La typographie de ces pièces a donc la fonction d'indiquer le rythme, le ton, et les voix nécessaires pour la mise en voix de la pièce. Tout semble donc indiquer que la typographie de Zdanevič-Iliazd, contrairement à la typographie de Larionov pour le recueil *Pomada*, n'a pas la fonction positive d'affecter le lecteur visuellement, mais, sur le modèle du *Coup de Dés*, de servir de notation musicale pour la lecture.

Pourtant, en vue de la précision avec laquelle Zdanevič-Iliazd construit au fil de ses pièces son propre système de notation pour la voix, on ne peut que s'étonner que les représentations parisiennes de ces pièces aient en réalité été l'occasion de chorégraphies. Les pièces de Zdanevič-Iliazd furent représentées à Paris au début des années 1920 à l'occasion de bals organisés par l'auteur, Tzara, et la troupe des poètes dadaïstes montparnassiens. Les pièces de Zdanevič-Iliazd partagent d'ailleurs des thèmes (la dérision de la politique internationale belligérante de l'époque) et certains procédés formels (le procédé des voix simultanées, en orchestre ou en chœur, et l'usage de langues particulières) avec une pièce Dada comme « L'amiral cherche une maison à louer », réalisée par Tristan Tzara, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck en 1916 au cabaret Voltaire. Toute comme les pièces Dada qui en constituent l'intertexte, les pièces de Zdanevič-Iliazd sont l'occasion de performances chantées, dansées, et en costume. C'est avec la danseuse Luzicia Codreano que Zdanevič-Iliazd lit son texte sur scène devant le public de Montparnasse, comme s'en souvient L. Scheler :

« Quand vint l'instant que nous guettions, Iliazd [Il'â Zdanevič-Iliazd], suivi de Luzicia Codreano, jaillit, farouche, d'entre deux portants, pour aussitôt arpenter la scène et déclamer. Sensible à l'afflux de certains phonèmes, il ponctuait son déchaînement inspiré de puissants coups de cannes assénés sur le plancher, une canne énorme... l'hilarité devint bientôt presque générale et nos applaudissements aussi inefficaces que nos bravos réitérés allèrent se perdre dans le tohu-bohu final⁸⁴. »

⁸⁴ L. Scheler, *Iliazd, du Mont Caucase au Montparnasse*, cité ici dans Hélène Zdanevitch, « Il'â Zdanevič à Paris : 1921-1923 », in *L'Avanguardia a Tiflis*, édité par Luigi Magarotto, Università degli studi di Venezia, 1982.

Le fait que ces pièces, qui comportent des didascalies pour plusieurs personnages, aient pu être représentées dans une mise en scène pour une danseuse et un lecteur suggère que les compositions typographiques de Zdanevič-Iliazd ne se limitent pas à la fonction d'une stricte partition musicale pour plusieurs voix, mais fonctionnent comme la visualisation de phénomènes kinésiques. Ce ne sont pas, vraisemblablement, des limitations matérielles qui ont poussé Zdanevič-Iliazd à choisir de chorégraphier ces pièces plutôt que de les mettre en voix. En effet, la coterie montparnassienne aurait pu lui fournir suffisamment de lecteurs russophones. A la Soirée Bojnev du 29 avril 1923, *Ostraf pAshi* fut d'ailleurs représentée dans un Castelet façon Guignol avec des marionnettes de L. Volonik⁸⁵. Il semble plutôt que la typographie de Zdanevič-Iliazd, parallèlement à ses mises en scène dans les soirées parisiennes, ait évolué vers le modèle de ce que Mary Shaw appelle une « syllepse structurale », où différentes formes artistiques, tout en gardant leur intégrité, existent simultanément dans le même texte, offrant entre elles des glissements, des substitutions, des échos, et contribuant à la formation d'un idiome propre, d'un langage singulier qui convoque différentes disciplines artistiques sans pour autant les amalgamer. Dans la dernière pièce zaoumienne de Zdanevič-Iliazd, *LidantŬ fAram* (Annexe 1), la typographie se libère presque complètement de la nécessité de transcrire une notation scénographique ou musicale pour embrasser des jeux de composition qui semblent donner libre cours à des phénomènes kinésiques qui pourraient évoquer la danse, à moins que ce ne soit le cinématographe. Dans cette dernière pièce, les supports convoqués (la voix, les arts plastiques, la performance théâtrale et la danse) existent simultanément et de façon autonome.

⁸⁵ A ce sujet, voir *Les Carnets de L'Iliazd Club*, numéro 7, 2010.

L'opposition voulue par Jakobson entre la nature immatérielle de la poésie mallarméenne (l'absence de tout bouquet) et la nature prosaïquement imitative de la poésie de Marinetti (l'usage d'onomatopées) est donc grandement compliquée par la façon dont les avant-gardes détournent différents médias. Il serait exagéré de dire, à propos de la richesse des typographies futuristes, qu'elles se réduisent à une partition censée soutenir la signification du texte ou refléter l'acte de la lecture, et qu'elles n'aient pas une valeur positive et autonome. A un certain niveau, ces compositions typographiques intéressent les avant-gardes en tant qu'elles produisent leur propre effet de jouissance, indépendamment de la signification du texte, et *tirent* le texte, justement, vers le statut d'un pur assemblage de lettres imprimées, interrogeant frontalement, comme le feront plus tard la poésie concrète puis les livres d'artistes des années 1960, l'effet de jouissance propre aux formes de publication imprimée⁸⁶. Mais, d'un autre côté, ce métissage des formes artistiques contribue à créer une langue particulière, et participe à ce titre à la signification du texte, à sa littérarité.

Nous illustrerons par un dernier exemple, un poème zaoumien canonique de Hlebnikov, la façon dont l'écriture zaoumienne, en mélangeant plusieurs langues, qu'elles soient verbales, visuelles, auditives, ou arithmétiques, dépasse la problématique de la présence ou de l'absence de l'objet représenté, pour poser la question de la présence du réel dans l'écriture sous la forme de la nature redondante de la lettre. Pour son poème « bobèobi » Hlebnikov créa un alphabet de « son-peinture » (*svukopis'*) où les lettres de l'alphabet russe sont associées à des couleurs

⁸⁶ Sur l'influence de la poésie zaoumienne pour ces mouvements d'après-guerre, voir nos pages 135 et suivantes.

précises⁸⁷. Voici la traduction de ce poème par Yvan Mignot (translittération à gauche, traduction à droite):

Bobèobi pelis' guby,
Vèèomi pelis' vzory,
Pièèo pelis' brovi,
Lièèèj – pelis' oblik,
Gzi-gzi-gzèo pelas' cep'.
Tak na holste kakih-to sootvestvij
Vne protâženiâ žilo Lico.⁸⁸

Vrévréavri se chantaient les lèvres,
Rééagui se chantaient regards,
Ziééo se chantaient sourcils,
Siooué se chantaient contours,
Tsi-tsi-tséa se chantait chaîne.
Et sur la toile de correspondances
Hors espace vivait le Visage.⁸⁹

Ce poème fait bien sûr référence à la théorie des correspondances et au sonnet « voyelles » de Rimbaud⁹⁰. La différence la plus remarquable entre l'alphabet de Hlebnikov et les théories symbolistes des correspondances est le degré d'exactitude que ce dernier prête à son alphabet. La lettre « B », par exemple, est strictement rouge, ce pourquoi dans ce poème, d'après l'auteur, elle sert à dépeindre des lèvres (dans le mot « bobèobi »). L'interprétation de la théorie des correspondances par Hlebnikov est remarquablement littérale. En assignant des couleurs précises à des lettres discrètes plutôt qu'à des phonèmes, Hlebnikov pousse à l'extrême la théorie psychiatrique de la synesthésie, qui, même dans les élucubrations les plus extrêmes de René Ghil, ne fait jamais que l'hypothèse de correspondances relatives entre des gammes de sons et des textures instrumentales. Pourtant, certaines contradictions entre différents moments de l'élaboration de cet alphabet par Hlebnikov (les sons prenant tantôt la valeur d'une couleur tantôt celle d'une autre dans ses essais), ainsi que la structure fortement allitérative du poème « Bobèobi » suggèrent plutôt que les correspondances de l'alphabet « son-peinture » aient été définies après la rédaction du poème. On peut faire les mêmes remarques, évidemment, pour le « Sonnet des voyelles » de Rimbaud,

⁸⁷ Voici l'alphabet « son-peinture », tel qu'il est décrit dans l'essai « Artistes du monde ! » : le *m* est bleu sombre, le *v* est vert, le *b* est rouge, le *s* est gris, le *l* est blanc. V. Hlebnikov, « Artistes du monde ! » (*Hudožniki mira !*), *Tvoreniâ, Sovetskij pisatel'*, 1986, p. 622.

⁸⁸ Velimir Hlebnikov, *Tvoreniâ, Sovetskij Pisatel'*, 1986, p. 54.

⁸⁹ Yvan Mignot, *Change*, numéro 6, « La Poétique, la mémoire », Seuil, 1970.

⁹⁰ Sur l'introduction de la théorie des correspondances en Russie, voir notre note 71 page 56.

qui constitue un intertexte patent du poème de Hlebnikov. Dans le sonnet de Rimbaud, le fait que « E » soit blanc s'explique en partie par le fait que « candeurs » comporte le son « eu », qui est aussi le nom de la lettre « E » dans l'alphabet, et qu'il contient dans son étymon le nom du blanc en latin ; et le fait que le « U » soit associé aux « rides » du front ou aux « vagues » peut aussi se lire comme une référence à la forme de la lettre⁹¹. Autrement dit, le sonnet de Rimbaud ne propose pas tant de démontrer l'existence de sensations synesthésiques que de créer un « dérèglement de tous les sens » en multipliant les modes de lisibilité du texte. A travers ce métissage de langues (la forme des lettres, leur son, l'étymologie, etc.), le sonnet de Rimbaud acquiert une forme d'illisibilité qui perturbe la transparence du sens qu'on attend de la lecture linéaire. Cette perturbation de la lecture a pour effet de renforcer le caractère matériel de l'activité de la lecture, et mobilise, de fait, des ressources corporelles (visuelles, auditives, musicales). Autrement dit, le mélange des langues (et à travers ce mélange, l'invention d'un idiome propre), par l'illisibilité qu'il génère, donne à la lecture une dimension performative ou différents sens sont en effet mobilisés, produisant ainsi *l'illusion* d'un phénomène synesthésique.

91

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
—O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux! »

Arthur Rimbaud, « Voyelles », *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 1972, p. 53.

La théorisation de l'alphabet son-peinture par Hlebnikov s'inscrit dans une série de théorisations de langues et d'alphabets et relève aussi de la tentative de créer, par le métissage de plusieurs langues, un idiome propre. D'autres langues sont présentes dans ce poème, à commencer par l'onomatopée, dans le mot « Tsi-tsi-tséa », qui semble imiter le son d'une chaîne. Les lettres en italiques, dans les mots zaoumiens originaux, indiquent aussi que ce poème est une partition pour la voix. L'italique est ici introduit à cause du fait qu'il est impossible de savoir, a priori, où se place l'accent de mot dans un mot zaoumien russe, et que cet accent est important pour la métrique du vers (ici des trochées). Ūryj Tinānov a mis en avant la répétition de cinq consonnes bilabiales dans le vers initial (répétition qui transparait dans la traduction allitérative d'Yvan Mignot) du poème de Hlebnikov. Comme l'a fait remarquer Tinānov, c'est un effet de ce que Jakobson a identifié comme la fonction de la paronomase en poésie. Pourtant, la présence de cinq bilabiales dans ce poème ne se laisse pas totalement expliquer par la théorie formaliste de la paronomase. Parmi les différentes théories produites par Hlebnikov pour expliquer ses « alphabets », l'une d'elles mérite une attention particulière. La répétition des cinq consonnes bilabiales (« *bobèobi pelis' guby* ») dans le premier vers de ce poème peut s'interpréter selon un alphabet de Hlebnikov qui définit étrangement le retour de consonnes comme un phénomène arithmétique. Selon Hlebnikov, le retour de cinq consonnes dans un poème est la marque indéniable du retour, dans l'écriture, des cinq doigts de la main ou des cinq tentacules de l'étoile de mer.⁹² Selon une telle théorie, « bobèobi » serait en vérité... une partition pour la main ? (A moins que ce ne soit une partition pour étoile de mer !) Pour Hlebnikov, la zaoume n'est pas seulement interprétable comme une forme

⁹² V. Hlebnikov, "Razgovor Olega i Kazimira", *Pervyi Zhurnal Futuristov*, 1914, URL : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/futuristy-journal12/futuristy-journal12.html#work004001001>
 Voir aussi Ronald Vroon, *Velimir Hlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, Ann Arbor: Michigan Slavic Materials, 1983.

verbale, même si sa poésie autorise une telle lecture. Ou plus exactement, la forme verbale, chez Hlebnikov, n'est pas simplement la forme phonématique que décrit la théorie formaliste de Jakobson et Tinânov. La forme verbale, pour le poète, est ici réduite à la répétition, sous une forme arithmétique, du réel lui-même. La présence de cinq sons similaires, pour Hlebnikov, n'implique pas un rythme. Elle implique un décompte. Nous avons donc affaire à un phénomène très étonnant puisque nous avons une poésie qui n'est pas simplement imitative, qui n'établit pas seulement un lien mimétique entre la forme verbale et le réel à travers l'onomatopée ou la théorie des correspondances, et qui n'est pas non plus seulement allitérative, qui ne se contente pas de créer des similarités sémantiques sur le plan de similarités phoniques. Cette poésie se propose aussi d'enregistrer *le phénomène de la répétition* sous la forme du retour de lettres imprimées. L'« objet désigné » que la théorie formaliste avait évacué du langage poétique fait retour sous une forme surprenante. L'objet n'est pas représenté comme une sensation sous la forme d'allitérations. Il n'est pas non plus remplacé par son absence dans l'activité de la lecture. Il n'est pas plus le produit d'une forme verbale (c'est-à-dire, au final, pour la théorie formaliste, phonétique) abstraite à l'œuvre dans la paronomase. L'objet fait retour sous la forme d'une chose dont tout ce qu'on peut dire est qu'on peut, très concrètement, la compter en lettre sur la page comme sur les doigts de la main. La *manie* arithmétique de Hlebnikov, qui croyait pouvoir écrire l'histoire de l'humanité en chiffres⁹³, fait de la lettre non pas un signifiant, dont les agencements structuraux créeraient du sens, mais un atome numérique, lequel, indépendamment de tout effet de sens, compte en lettre le réel (nous pourrions presque dire : est la *numérisation* d'un réel).

⁹³ V. Hlebnikov a passé une grande partie de sa courte vie à établir une numérologie du destin. Voir son article « Učitel' i učeník », in *Tvorenia*, Sovetskij Pisatel', 1986, pp. 584-591.

Nous avons défini la poésie zaoumienne comme la transposition de différents médias en lettre. Mais nous pouvons aller plus loin et décrire la poésie zaoumienne comme la transposition d'un mode d'être du réel (la répétition, ou le retour du même) en lettre. C'est en effet le retour du même, avons-nous déjà noté, qui donne à la zaoume son caractère d'inquiétante étrangeté si distinctif. Comme nous allons le voir, les lettres, pour les zaoumniki, prises discrètement, et non pas en forme de mots déjà assemblés, ne sont pas simplement l'instrument d'une transposition de la voix sur le papier. La visibilité de la lettre, dans les compositions typographiques zaoumiennes, si elle ne se réduit pas à l'illustration imitative d'un contenu prosaïque, ne se limite pas non plus à une notation musicale. La lettre est le *médium* même dans lequel la poésie zaoumienne est composée.

La langue des oiseaux

Parmi les langues particulières que Hlebnikov a inventées, l'un d'elle, la langue des oiseaux, illustre particulièrement la façon dont l'écriture zaoumienne transpose un mode d'être du réel que l'on peut définir comme le retour du même. La langue des oiseaux apparaît dans le poème épique *Zangezi*, au « plan I » :

« Ptici

« LES OISEAUX

PENOČKA (<i>s samoj veršini eli, naduvaâ serebrânoe gorlyško</i>). Pit' pèt tvičan ! Pit' pèt tvičan ! Pit' pèt tvičan !	Le pouillot, à la cime du sapin, gonfle sa gorge argentée : Pit pait tvitchan ! pit pait tvitchan ! pit pait tvitchan !
OVSÂNŌČKA (<i>spokojnaâ na veršine orešnika</i>). Kri-ti-ti-ti-ti-i – cy-cy-cy-cy-sssyy.	Le bruant, tranquille à la cime du noisetier : Cri ti ti ti ti i – tsi tsi tsi sssii.
DUBROVNIK. V'ep-v'ör viru s'ek-s'ek-s'ek ! Vër-vër viru s'ek-s'ek-s'ek !	Le Remiz. Vier-vior virou siek-siek-siek ! Ver-ver virou sek-sek-sek-sek !
V'ÛROK. T'örti edigredi (<i>zaglânuv k lûdam, on pračetsâ v vysokoj eli</i>). T'örti edigredi !	La mésange. Tiorti édigrédi (jette un coup d'œil sur les hommes et se cache dans le grand sapin). Tiorti

OVŠANOČKA (<i>kačaâs' na vetke</i>). Cy-cy-cy-cy-sssy.	édigrédi ! Le bruant se balance sur sa branche : tsi-tsi-tsi-sssi.
PENOČKA ZELENAA (<i>odinoko skitaâs' po zelenomu morû, po verhim večno kačaemym vetrom volnam veršin bora</i>). Pryn'! Pcireb- Pcireb! Pcireb! Cècècè.	Le pouillot erre en solitaire dans les vagues vertes des cimes du bois sans cesse bercées par le vent : Prigne ! ptsirèp-ptsirèp ! – Ptsirèp !- tssèssèssè.
OVŠANOČKA. Cy-cy-cy-cy-sssy (<i>kačaetsâ na trosnike</i>).	Le bruant : Tsi-si-si-ssi (se balance sur un jonc).
SOJKA. Piu! Piu ! P'âk, p'âk, p'âk !	Le geai : Piou ! piou ! piak, piak, piak !
LASTOČKA. Civit' ! Civit' !	L'hirondelle : Tsivit ! tsivit !
SLAVKA ČERNOGOLOVAA. Bebotèu-vevât' !	La fauvette à tête noire : Bébot éouvéviat !
KUKUŠKA. Ku-ku ! Ku-ku ! (<i>kačaetsâ na veršine</i>).	Le coucou : Cou-cou ! cou-cou ! (se balance à la cime)
Molčanie.	Silence.
Takie utrennie reči ptic solncu.	C'est le babil matinal des oiseaux au soleil. Passe un enfant oiseleur portant une cage. » ⁹⁵
Prohodit malčik-pticelov s kletkoj. » ⁹⁴	

L'œuvre en vers et en prose de Hlebnikov où se trouve ce chant des oiseaux, *Zangezi*, est constituée de plusieurs narrations, encore appelées « plans » (*ploskost*'), qui sont toutes organisées selon une « architecture » de narrations qui constitue un « sur-récit » (*sverhpovest*'). A chaque plan correspond ce que Hlebnikov appelle dans l'introduction un dieu, une foi et un statut particulier. Chaque plan est lui-même constitué de mots différents dans leur « structure », comme autant de « pierres isométriques » qui constituent une sculpture multicolore. Par exemple, dans le premier plan apparaît la langue des oiseaux que nous venons de citer. La « langue des dieux », sur laquelle nous allons revenir, apparaît dans les plans II et XI. Au plan VIII apparaît la « langue des étoiles », qui est constituée de monosyllabes en lettres majuscules, et qui sont en fait le nom de lettres individuelles : ER, KA, EL, GE, etc. La langue son-

⁹⁴ Vélimir Hlebnikov, « Zangezi », *Tvoreniâ*, Sovetskij pisatel', pp. 473-474.

⁹⁵ Velimir Hlebnikov, « Zangezi », traduction de Catherine Prigent, dans *La Création Verbale*, Bourgois, 1980, p. 33.

peinture, que nous avons déjà eu l'occasion d'observer dans le poème « bobèobi », fait son apparition au plan XV. Des néologismes apparaissent dans différents plans, et particulièrement au plan IX. Finalement, des onomatopées et des interjections constituent la structure principale des mots de la langue du plan XVI. *Zangezi* paraît ainsi une collection de langues particulières, chacune ayant sa propre justification, sa propre « foi ». La langue sons-peinture et la langue des étoiles sont expliquées dans différents essais de Hlebnikov⁹⁶. Les langues des dieux et des oiseaux, en revanche, apparaissent uniquement dans ce poème. Ces deux dernières langues auraient un « statut » ou une « foi » différentes des autres. Aucun essai de Hlebnikov n'en explique l'origine. La langue des oiseaux semble se justifier d'elle-même comme une transcription précise des ramages d'oiseaux connus⁹⁷. Les sons transcrits, peut-on penser, correspondent à des ramages réels. Cette langue se rapproche de l'onomatopée, « piou » (*p'âk*), par exemple étant une onomatopée connue. En tant que langue onomatopéique, elle utilise une morphologie qui rompt volontairement avec la morphologie des mots russes courants, ainsi qu'une lettre non-russe, le « ö ». Comme l'a fait remarquer Roman Jakobson, l'onomatopée, en s'éloignant de la morphologie de la langue maternelle, essaie de se rapprocher du babil enfantin, où l'enfant produit des sons étrangers à ce qui deviendra sa langue⁹⁸. La langue des oiseaux défait les habitudes d'écriture pour tâcher de transcrire des sons qui relèvent du préverbal. Mais la langue des oiseaux adjoint au plaisir du babil une dimension sacrée. La langue des oiseaux, et en général le parler des bêtes, est un lieu commun de l'histoire des langues particulières en littérature. Comme le souligne Elizabeth de Fontenay, le parler des

⁹⁶ Sur la langue son-peinture, voir notre note 77 p. 62. Sur la langue des étoiles, voir l'essai de Hlebnikov « Učitel' i učeniki », *Tvoreniâ, Sovetskij pisatel'*, 1986, pp. 584 et suivantes. Sur les langues particulières de Hlebnikov en général, voir Ronald Vroon, *Velimir Hlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, University of Michigan Press, 1983 ; et Jean-Claude Lanne, *Velimir Khlebnikov : poète futurien*, Institut d'études slaves, 1983.

⁹⁷ Le père de Hlebnikov, Vladimir Hlebnikov, était ornithologue.

⁹⁸ Roman Jakobson, « Langage enfantin / aphasie et lois générales de la structure phonique », *idem*, p. 24.

bêtes tient son pouvoir de fascination du fait qu'il se présente comme un mutisme similaire à celui des morts⁹⁹. Ainsi le parler des bêtes nous ramène-t-il à une dimension du sacré. Le mort qui parle, le mort qui fait retour, le déjà connu qui se répète, voilà ce que le parler des bêtes fait exister. C'est sans doute le langage des oiseaux qui, par sa dimension de répétition, incarne le mieux ce retour du même. En effet, c'est le retour du même son, dans le langage des oiseaux, qui permet justement de distinguer la mésange du bruant. Ainsi le langage des oiseaux superpose-t-il plusieurs formes de retours du même, le retour du même son, le retour du babil infantile et finalement la dimension de retour funèbre que lui confère son « mutisme ». Il n'est donc pas étonnant que ce soit la langue des dieux qui apparaisse au plan suivant de *Zangezi*. La langue des dieux est assez similaire à la langue des oiseaux, étant constituée d'unités courtes et répétitives, mais semble se rapprocher plus du mot russe que ne le fait la langue des oiseaux. En effet, contrairement à la langue des oiseaux, qui agglutine des lettres selon une morphologie qui lui est particulière (répétition de plusieurs consonnes identiques à la suite, lettre étrangère), la langue des dieux respecte à peu près la morphologie du russe :

« Mara-roma,
Biba-bul' !
Uks, kuks, èl' !
Redèdidi dididi !
Pipi-pèpi, pa-pa-pi !
Čogi guna, geni-gan !
Ali, Èl', Il' !
Èk, ak, uk !
Gamč', gèmc', io !
Rpi! Rpi ! »¹⁰⁰

« Mara-roma,
Biba-boul !
Ouks, ouks, el !
Rédédidi dididi !
Piri-pépi, pa-pa-pi !
Tchougui gouna, guéni-gan !
Ali, Eli, Ili !
Ek, ak, ouk !
Gamtch, gaimtch, io !
Rpi! Rpi! »¹⁰¹

⁹⁹ Sur les langues des oiseaux en littérature, voir Elizabeth de Fontenay et Marie-Claire Pasquier, *Traduire le parler des bêtes*, l'Herne, 2008.

¹⁰⁰ V. Hlebnikov, *idem*, p. 474.

¹⁰¹ V. Hlebnikov, traduction de Chaterine Prigent, *idem*, pp. 34-35.

La langue des dieux représente un pas de plus vers la langue humaine. C'est une espèce d'intermédiaire entre le babillage de la langue des oiseaux et le langage humain. Mais, tout comme la langue des bêtes, la langue des dieux de Hlebnikov est muette, on ne peut pas la percer. Plus explicitement encore que dans la langue des oiseaux, la langue des dieux figure un retour du même sous la forme du sacré, c'est-à-dire sous la forme d'une violence de l'absolu, comme l'a défini Emmanuel Levinas¹⁰².

La théorie du *sdvig*

La zaoume futuriste représente un corpus s'échelonnant sur une dizaine d'années, entre 1913 et 1926. À l'intérieur de ce corpus, la zaoume n'est pas uniforme. Gerald Janecek a proposé une classification des formes de zaoume selon des catégories qui appartiennent à la linguistique : la zaoume phonétique, la zaoume morphologique, et la zaoume syntaxique. Dans la zaoume « phonétique », des lettres sont présentées dans une combinaison qui ne forme pas de morphèmes reconnaissables, comme dans cet extrait de *asĖl naprakAt* d'Il'â Zdanevič-Iliazd, écrit en 1919 et transcrit en alphabet roman par l'auteur en 1948 : « bav bav / klûuôôOn / vûvalakivAlîûin [etc.] »¹⁰³. Le mot « klûuôôOn », par exemple, relève de la zaoume « phonétique » car il n'évoque aucun morphème déterminé dans aucune langue. La deuxième catégorie de zaoume relevée par Janecek est la zaoume « morphologique », où des morphèmes reconnaissables (bouts de racines ou d'affixes) composent un nouveau mot dont la signification, contrairement aux néologismes grammaticaux, reste indéterminée. Troisièmement, Janecek distingue la zaoume syntaxique, où chaque mot est un mot normal de la langue dans sa forme normale, mais où les

¹⁰² Emmanuel Levinas, « Le métaphysique et l'humain », *Totalité et Infini*, Martinus Nijhoff, p. 49.

¹⁰³ Il'â Zdanevič-Iliazd, *Poésie de mots inconnus*, 1948, Paris, éditions du degré 41.

relations syntaxiques entre les mots sont grammaticalement incorrectes, déplacées ou distordues¹⁰⁴. Dans la zaoume syntaxique, les accords en genre et en nombre, les flexions de cas, de personne, de temps et de modes sont toutes incorrectes. On trouve des exemples de zaoume syntaxique, par exemple, dans les poèmes palindromiques de Hlebnikov. Ce qui distingue la zaoume de toute langue reconnaissable est l'absence de relations syntaxiques des objets-mots qui la composent. La zaoume syntaxique produit des significations indéterminées parce que le rapport des mots entre eux est si distordu que la valeur signifiante de la phrase s'ouvre à une grande quantité de possibilités. La zaoume phonétique, morphologique et syntaxique possèdent toutes une signification indéterminée, soit parce qu'aucun morphème reconnaissable n'y figure, soit parce que les morphèmes qui y figurent pourraient indifféremment appartenir à une trop grande quantité de mots pour qu'on décide de sa formation, soit parce que le rapport des mots entre eux sont embrouillés au point de retirer toute valeur signifiante déterminée à la phrase, justifiant ainsi la définition de la zaoume donnée par Janecek : une langue aux significations indéterminées.

Cette classification des formes de la zaoume est faite pour indiquer en quoi le lecteur est amené à abandonner temporairement toute tentative de lecture interprétative devant la zaoume, et à porter son attention sur chaque mot du point de vue de sa seule forme verbale. La classification de Janecek s'aligne donc sur l'approche formaliste de Jakobson, qui suppose une activité grammaticale du lecteur qui n'aurait d'autre autre objet que la littérarité. Notre point de vue, au contraire, part de la considération que la caractéristique de la zaoume est de se jouer au niveau de la lettre, que nous avons définie comme élément indénombrable et instable. C'est pourquoi, plutôt que de classer, comme le fait Janecek, les formes de zaoume en fonction de leur référence à

¹⁰⁴ Gerald Janecek, in *Zaum: The Transrational Poetry of Futurism*, édition citée.

la langue (phonèmes, morphème, syntaxe), nous préférons étudier les différents types de zaoume en fonction de la façon dont ils négocient la masse informe de la « matière sonore » du langage, d'un côté, et l'usage de la lettre, de l'autre, ainsi que la sécrétion résiduelle de sens que cette négociation implique.

Historiquement, la zaoume est liée à la notion de *sdvig*, qui signifie « un déplacement », « un bouger ». Le mot a été d'abord utilisé par les peintres de l'avant-garde russe pour désigner une coulure dont le résultat hasardeux était intégré au tableau, puis ensuite pour désigner, à un niveau plus théorique, toute espèce d'écart par rapport à la norme. Les poètes futuristes se sont approprié ce mot pour désigner différents moyens de création poétique par déplacement ou agglutination (*slianie*) d'idées, de sons ou de lettres. Il existerait en effet plusieurs sortes de *sdvigi*, le *sdvig* syntaxique, le *sdvig* de composition, le *sdvig* sonore, etc. Le plus connu des *sdvigi* est « le *sdvig* sonore ». Voici la définition qu'en donne Kručënyh dans sa *Sdvigologie du vers russe* : « l'agglutination de deux sons (phonèmes), ou bien de deux mots comme unités sonores en une même tâche sonore »¹⁰⁵. Le *sdvig* sonore consiste à agglutiner les bouts de deux sons, que Kručënyh qualifie de phonèmes (souvent la fin et le début d'un mot) qui se suivent dans un vers donné pour créer un nouveau mot. Le concept de *sdvig* sonore fut d'abord employé par Kručënyh pour expliquer le phénomène déjà répandu des rimes-calembours, encore appelées « rimes-composées », et que Kručënyh rebaptise « *sdvigo-rimes* », du type de celles de Maâkovskij : « Vous me direz, le délire de la maladie ? / [...] / « Je viens à quatre », Marie m'a dit »¹⁰⁶. Kručënyh va donner à ce procédé une nouvelle fonction. Dans de nombreux ouvrages

¹⁰⁵ A. Kručënyh, *Sdvigologiâ Ruskogo Stiha*, publiée à Moscou à compte d'auteur, 1922, p. 21, URL : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-kukish/kruchenih-kukish.html#work002002>

¹⁰⁶ Cet extrait d'une traduction d'un poème de Maâkovskij par Jakobson a été reconstitué à partir d'une lecture qu'en a donnée de mémoire Jakobson de nombreuses années après sa rédaction, et est reproduit dans Jakobson, *My Futurist Years*, édité par Bengt Janglefdt et Stephan Rudy, traduction de Stephan Rudy, Marsilio Pub, 1997, p. 279, n. 73.

qui datent de sa période tiflissienne, comme dans *La Sdvigologie du vers russe* ou dans les *500 Nouveaux Traits et calembours de Puškin*, Kručėnyh collectionne des calembours créés par déplacement de bouts de mots à l'intérieur de vers piochés parmi d'illustres poètes russes, notamment Puškin et Andrej Belyj. Ce procédé est justifié par le fait que le vers classique russe fait exister, parallèlement à la mise en page des mots sur le papier, une découpe acoustique créée par le schéma rythmique du vers. Le vers classique russe, en effet, a une métrique syllabo-tonique. Autrement dit les accents toniques (qui sont, en russe, des accents de mots) forment des schémas accentuels précis : le trochée, l'iambe, le dactyle, et l'anapeste. En découpant les syllabes d'un vers non plus selon l'unité des mots tels qu'ils apparaissent sur la page mais selon l'unité de ces schémas métriques, on obtient une nouvelle mise en page. Ainsi, Kručėnyh collectionne par exemple dans sa *Sdvigologie* les vers où la conjonction de coordination *i* (« et ») précède malencontreusement la consonne *k* de façon à ce qu'on entende « ik », qui est l'onomatopée désignant le hoquet, créant ainsi tout un corpus de poètes « hoquetants ». Ainsi, ce vers de Puškin :

« *Proklat'ie, meč' i krest i knut* »
« Malédiction, et glaive et croix et fouet »

se transforme en :

« *Proklat'e, meč' i krest iknut* »
« Maléd ic tion, et glaive et croix et fouet »¹⁰⁷

Parallèlement à la création de calembours, Kručėnyh utilise le procédé du *sdvig* sonore pour créer des mots zaoumiens, en particulier dans la dernière partie de ses *500 nouveaux traits et calembours de Puškin*. La condensation (*slianie*) sur le papier de

¹⁰⁷ L'exemple est tiré de *500 Nouveaux Traits et calembours de Puškin* et est cité par Régis Gayraud dans l'article « Du *sdvig* au détournement. L'allusion extrême dans les avant-gardes russes (années 1920) et françaises (1950) », *L'allusion en poésie*, études réunies par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Université de Blaise-Pascal, 2002.

bouts de mots rend possible la création de mots zaoumiens. Ce procédé de création de la zaoume n'est sans doute pas le seul, mais reste une des probables sources principales de la zaoume de Kručënyh. L'usage du procédé explique en tout cas comment les zaumniki pouvaient créer des mots à la fois proches morphologiquement des mots de la langue russe et aux significations relativement indéterminées. Plutôt que de chercher à créer volontairement des mots en assemblant des racines et des affixes (ce qui aurait eu pour résultat de créer des néologismes aux significations, sinon précises, du moins fortement déterminées), le procédé du *sdvig* sonore permettait de créer une grande quantité de mots de façon mécanique, la masse rythmée du vers récité se restructurant aux hasards de nouvelles mises en page. Le rôle du poète n'est plus que de piocher, parmi les œuvres d'autrui, les résidus que son écoute entraînée à la métrique classique perçoit au-delà des mots réellement écrits, pour en agencer de nouveau la mise en page. Avec un tel procédé, le poète ouvre une fenêtre sur un au-delà des significations qui n'a plus comme origine l'imagination de l'auteur ou l'expression de sensations nouvelles, mais une mécanisation du passage de l'écoute à l'écriture. Kručënyh, en adoptant une écoute flottante inspirée de la psychanalyse, s'identifie dans ce processus à un pur appareil enregistreur, et devient lui-même un média automatisé qui assure la transposition d'un média, la voix, en un autre média, la lettre.

Zdanevič-Iliazd, dans sa propre zaoume, développe autrement le phénomène du *sdvig* pour concrétiser la transformation du poète en appareil enregistreur. Voici comment Régis Gayraud présente la formation de la zaoume de Zdanevič-Iliazd :

« Dans le processus de verbocréation – que décrit partiellement Zdanevič-Iliazd, mais que, surtout, on peut reconstituer en examinant de près le texte de ses pièces – le poète se laisse d'abord guider par un son, avant de choisir un *sdvig* dont les composantes sonores contiennent ce son ou en sont voisines. Ainsi le *sdvig* est justement présent comme un outil favorisant la maîtrise du flux de perception.

C'est en ce sens que la phrase [*de Zdanevič-Iliazd*] « je pars des sons purs vers les analogies [*avec le russe*] » prend son sens. »¹⁰⁸

Le *sdvig* permet de tirer les « sons purs » qui constituent, en quelque sorte, la matière première de la zaoume pour Zdanevič-Iliazd, vers des analogies avec des mots de la langue russe, sans que la zaoume ne s'identifie à de tels mots. C'est dans le choix des lettres qui écriront ces sons purs que ceux-ci seront « tirés » vers certains mots de la langue. Dans les pièces zaoumiennes de Zdanevič-Iliazd, la lettre a souvent un caractère indicible autant qu'illisible. Elle représente le point d'articulation entre le son pur, qui n'a encore aucun sens, et l'écrit, qui produit, de façon aléatoire, un sens résiduel. Dans les premières pages d'*Ānko krUL' albAnskaj*, la première pièce du cycle zaoumien *aslaablĭč'â*, deux « zalbanè » ont un dialogue qui ressemble à première vue à une récitation compulsive des lettres de l'alphabet cyrillique.

« ab beveg**bevig ge de e**
 ab beveg**bevig ge de e**
 ž**zi kakal kakal mno**
 o o o o o o prstuef »¹⁰⁹

que nous traduirons ainsi :

ab bécilbécél cé dé eu
 ab bécilbécél cé dé eu
 hachie gie kaka ellèmèno
 o o o o o o pq èressetuve

La marque d'accents toniques (indiqués dans le texte russe par un caractère gras) et certains phénomènes de répétition et d'agglutination nous invitent à lire ces suites de lettres non pas comme une série d'unités alphabétiques isolées mais comme des mots zaoumiens, notamment « **kakal mno** », qui peut se traduire littéralement comme « il chia beauc- ». Cependant, cette série de lettres peut aussi se lire tout simplement comme la série alphabétique des lettres « k, k, l, m, n, o ». Lorsqu'on récite des lettres

¹⁰⁸ Régis Gayraud, *idem*, p. 302.

¹⁰⁹ Il'â Zdanevič, *Ānko krUL' albAnskaj*, in *Filisofia futurista, romany i zaumnye dramy*, Gileâ, Moscou, 2008, p. 482.

dans la série alphabétique, en effet, les lettres ont un son tout à fait différent du phonème qu'elles désignent dans un mot, puisqu'on les appelle par leur nom, comme s'en amuse souvent les enfants. Les « sons purs » dont Zdanevič-Iliazd nous dit qu'ils sont premiers dans son processus de création sont donc soumis à une transposition en lettre qui subvertit l'unité présumée du son et du signifiant pour créer des effets de signification aléatoires. Dans la zaoume de Kručënyh, le *sdvig* permet de transposer un morceau de discours poétique figé en son pur, lequel est ensuite transposé en lettre. Dans la zaoume de Zdanevič-Iliazd, le *sdvig* permet de transposer directement les « sons purs » en lettre. Dans les deux cas, on constate que les zaumniki partent d'une forme figée, que ce soient les éjaculations sonores de Zdanevič-Iliazd ou que ce soit la poésie de Puškin pour Kručënyh (dont on peut imaginer qu'elle n'avait, à ce stade de canonisation et peut-être par le fait de sa mémorisation même, pas plus de signification pour Kručënyh que les sons purs n'en avaient pour Zdanevič-Iliazd). Les zaumniki la transposent directement sur le support de la lettre sans y apporter plus de transformations que celles qu'exige ce nouveau média.

À ces deux procédés de formation de la zaoume, il faudrait en ajouter d'autres. Le palindrome, le fait de lire un mot en sens inverse de sa lecture normale, a servi de procédé de création de zaoume syntaxique chez Hlebnikov, comme dans le poème intitulé « *Razin* »¹¹⁰. Les palindromes de Hlebnikov, comme dans le cas des palindromes classiques, se lisent dans les deux sens, et, dans les deux sens, on retrouve des mots de la langue. Mais le palindrome de Hlebnikov, contrairement au palindrome classique, ne produit que de l'illisible. Il a Zdanevič-Iliazd, en 1971, produira des mots zaoumiens par le biais du palindrome dans un poème français intitulé *Boustrophédon au miroir*. Le procédé du boustrophédon est le même que celui

¹¹⁰ Sur ce poème et sa traduction par Yvan Mignot, voir nos pages 216 et suivantes.

du palindrome, à cela près que le boustrophédon reproduit le vers obtenu par lecture inversée dans le vers suivant, créant une lecture similaire aux allers-retours d'un paysan travaillant son champ. Comme Hlebnikov avant lui, Zdanevič-Iliazd utilise ce procédé classique d'une façon quasi mécanique. Les mots qui sont obtenus en inversant le sens de lecture du texte n'en sont plus. Ainsi le vers « DE SOLEIL » devient en dans son image inversée « LIELOS ED », et « FLAMBOIE » devient « EIOB MALF »¹¹¹. La contrainte employée est automatisée, et le poète, ou ce qu'il en reste, est réduit au simple rôle d'exécutant, c'est-à-dire qu'il est tout à fait identifié à son média.

Les différents modes de formation de la zaoume que nous avons relevés ont ceci en commun qu'ils se bornent à transposer un média de départ dans un nouveau média par le maniement de la lettre. Ces maniements lettriques, ou *sdvigi*, imposent à la production de sens un arbitraire quasi total. Dans bien des cas, on ne sait comment prononcer les mots obtenus, le lecteur étant invité à les prononcer avec un plaisir qui tient du babil.

Signification et information dans la zaoume

La métaphore qu'emploie Ferdinand de Saussure dans son *Cours de Linguistique Générale* pour parler de la valeur linguistique nous est d'un grand secours pour illustrer les rapports entre le son et le sens dans la zaoume. Ferdinand de Saussure emploie le terme de « valeur linguistique » pour exprimer le fait que dans la langue le rapport du signifiant au signifié n'est pas nécessaire, mais arbitraire, et

¹¹¹ Iliazd, *Boustrophédon au miroir*, avec des gravures à l'eau-forte de Georges Ribemont-Dessaignes, éditions du degré 41, 1971.

constitue une valeur « pure », c'est-à-dire toujours relative¹¹². Afin d'illustrer le caractère relatif de cette valeur, Saussure présente la langue comme le contact de deux éléments « amorphes », le son et les idées :

« Psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte [...]. Prise en elle-même, la pensée n'est qu'une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité [...].
En face de ce royaume flottant, les sons offriraient-ils par eux-mêmes des entités circonscrites d'avance ? Pas davantage. La substance phonique n'est pas plus fixe ni rigide ; ce n'est pas un moule dont la pensée doit nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique qui se divise à son tour en partie distincte pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin [...]. »¹¹³

Grâce à l'opposition entre son et idées, Saussure contourne l'alternative selon laquelle ce serait soit la pensée qui prendrait « forme » dans la langue, soit la langue qui prendrait forme dans la pensée (c'est le cratylisme), pour aboutir à une conception réciproque des rapports entre pensée et son :

« Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités [...]. Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation de sons, mais il s'agit de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la « pensée-son » implique des divisions et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses informes. »¹¹⁴

Comme nous l'avons montré, en jouant avec des sons étrangers, ou des orthographes impossibles, les *zaoumniki* offrent au lecteur de faire l'expérience du caractère « indistinct » non seulement des idées mais aussi du caractère amorphe des sons qui constituent la matière phonique du langage. La *zaoume* ouvre donc la langue à l'espace de contact qui se pose entre la masse amorphe des idées et la masse amorphe

¹¹² Ferdinand de Saussure, « La valeur linguistique », *Cours de Linguistique Générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehayes, Payot, Paris, 1971, pp. 155 et suivantes. Les idées de Saussure, qui ne furent publiées sous forme posthume qu'en 1916, étaient néanmoins connues dans les milieux linguistiques russes grâce aux travaux très similaires de l'école de linguistique de Kazan dont les représentants sont Baudouin de Courtenay (inventeur du concept de phonème) qui enseigna à Saint-Pétersbourg de 1900 à 1918, V. Kruševskij et V.A. Bogorodickij.

¹¹³ Ferdinand de Saussure, *idem*, p. 155.

¹¹⁴ Ferdinand de Saussure, *idem*, p. 156.

des sons à un niveau naissant, en quelque sorte, dans lequel les unités de la langue ne sont pas encore distinctes. La matière sonore dont s'inspirent les zaoumniki serait une illustration de la « pensée-son » dans un état hypothétiquement pur, avant qu'intervienne l'encodage de la langue. Pour illustrer la nature réciproque et partout hétérogène du bord entre la pensée et le son, Saussure recourt à l'image bien connue du contact entre l'atmosphère et la mer :

« Qu'on se représente l'air en contact avec une nappe d'eau : si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une série de divisions, c'est-à-dire de vagues ; ce sont ces ondulations qui donneront une idée de l'union, et pour ainsi dire de l'accouplement de la pensée avec la matière phonique. »¹¹⁵

La beauté et la force de l'image saussurienne tiennent en partie au fait qu'on ne sait pas lequel, de la pensée ou du son, est l'élément moteur. Les deux apparaissent à la fois distincts, chimiquement antithétiques, et interchangeables dans leur fonction. Dans une conférence donnée à Paris en russe en 1922, intitulée « Le Degré 41 sinapisé »¹¹⁶, et qui reprendra des idées développées à Tiflis quelques années plus tôt, Il'â Zdanevič-Iliazd, simulant à la fois le discours du fou et celui du psychiatre, a élucubré une théorie de la langue qui manifeste la même interchangeabilité fonctionnelle entre le son et la pensée. Il y présente les zaoumniki comme des scientifiques dont le but est la guérison d'une étrange maladie affectant le langage vivant. Cette maladie, « la maladie perlière », se manifeste par le développement de « perles », semblables à des tumeurs, dans les « plis » du langage vivant. Le langage vivant est, selon le conférencier, un conglomerat de graines verbales qui sont constituées d'un noyau conceptuel et d'une coque phonétique. À un certain point de l'histoire du langage vivant, intervient l'infection propre de la maladie perlière : le noyau conceptuel diminue, et la structure sonore croît. Les synonymes se détruisent, et

¹¹⁵ Ferdinand de Saussure, idem, p. 156.

¹¹⁶ Voir la réédition de cette conférence par Régis Gayraud dans *Pleine Marge*, numéro 33, Juin 2001, pp. 106 et suivantes.

à leur place un nouveau phénomène d'association apparaît, l'association perlière : l'association par le son. Le son des mots prend alors toute la place tandis que le sens des mots devient un reste inévitable, un « ballast ». À la place des synonymes se développent ce qu'il appelle des « synophones ». La pensée perlière, symptôme de la maladie du même nom, est la pensée basée sur l'association par synophones. Les catégories du son et de la pensée, comme dans la métaphore saussurienne, s'indistinguent dans leur fonction.

Par des moyens artificiels, continue le conférencier, les zaumniki obtiennent une riche « matière » à partir de la pensée perlière. Les moyens artificiels utilisés par les « docteurs » zaoumiens, nous l'avons vu, sont les déplacements appelés *sdvigi*. Mais quelle est la « matière » qu'ils prétendent extraire de la pensée perlière ? Dans cette conférence, Zdanevič-Iliazd décrit le produit de la zaoume comme un « ballast » de sens. Un « ballast » est un espace situé dans la cale d'un bateau dont le remplissage ou la vidange, généralement d'eau de mer, permet à un bâtiment de garder sa gîte, c'est-à-dire de s'équilibrer. Le ballast est donc une masse à la fois inessentielle, sans aucun rapport avec « la cargaison », mais qui est toujours nécessaire au voyage. Le *sdvig* est l'outil qui permet de pomper « du son » dans la masse des « sons purs », un peu à la manière des pompes d'un bateau qui remplissent et vidangent la cale d'un navire avec la masse informe de l'eau, et ce pompage secrète un « ballast » de sens. Le sens que ces sons purs génèrent est un reste résiduel. Il n'a pas plus de portée que cela. Pour Zdanevič-Iliazd, ce ballast est un phénomène de la lecture, qu'il baptise du terme de « la parole sans bouche », et qu'il décrit comme la perception, parallèlement aux mots écrits, d'autres mots de la langue.

Dans une conférence précédente, celle du 27 novembre 1921 intitulée « Les nouvelles écoles dans la poésie russe »¹¹⁷, il affirme que le *sdvig* et la parole sans bouche précèdent et suivent toujours la zaoume. Le *sdvig* précède la zaoume en tant qu'il permet de produire de la zaoume. La parole sans bouche, quant à elle, suit la zaoume en tant que, du point de vue de la réception, la lecture de la poésie zaoumienne est faite d'associations sonores avec d'autres mots de la langue. Ainsi, comme l'écrit Régis Gayraud, « chaque mot zaoume peut faire référence, d'une certaine manière, à toutes les occurrences de sons qui le composent dans la langue d'origine »¹¹⁸ :

« La caractéristique principale du mot *zaoum* ', au moins dans la conception des *zaumniki* les plus conséquents, comme Zdanevič, du point de vue de la sémantique, est une polysémie assumée au maximum, aux caractéristiques bien particulières : tel ensemble de son porte un sens, non pas précis, mais diffus, un faisceau de significations qui relie plus ou moins fortement le « mot » -son à d'autres mots, eux possédant ce que Zdanevič appelait un sens « laïc », c'est-à-dire le sens du dictionnaire. Percevant ces sons, l'auditeur de la poésie *zaoum* ' ainsi construite est censé recevoir toutes les significations floues que concentre l'alliance de ces sons, toutes les réminiscences contenues dans les sonorités entendues. À l'opposé d'une perception analytique faisant intervenir un processus de décodage intellectuel, la perception requise par la poésie d'outre-entendement est censée avoir lieu immédiatement, le *sdvig*, comme un signal subliminal, permettant la connexion avec les voies traditionnelles du sens. »¹¹⁹

Le texte zaoumien est, d'un côté, un appareil à enregistrer des sons purs, à travers le *sdvig*, et, de l'autre, un appareil à faire réécouter d'autres sons, à travers la parole sans bouche. Il est à ce titre similaire aux premiers phonographes équipés d'une tête de lecture. Ce n'est donc pas un hasard si Zdanevič-Iliazd avait songé, comme il l'évoque dans sa conférence sur « la maladie perlière », à utiliser le phonographe plutôt que la typographie pour la transposition de la poésie zaoumienne. Dans la zaoume de Zdanevič-Iliazd, l'auteur n'intervient même plus en tant qu'interprète de ses actes manqués, puisqu'il ne décode pas les sons purs, mais les encode en lettre et les

¹¹⁷ Régis Gayraud, *Pleine Marge*, idem, pp. 106 et suivantes.

¹¹⁸ Régis Gayraud, « Promenade autour de LeDentu le Phare », *LeDentu le Phare*, Allia, Paris, 1995.

¹¹⁹ Régis Gayraud, « Du *sdvig* au détournement. L'allusion extrême dans les avant-gardes russes (années 1920) et françaises (1950) », *L'allusion en poésie*, études réunies par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Université Blaise-Pascal, 2002.

transmet tel quel à un lecteur. La parole sans bouche suppose un inconscient aux lecteurs de poésie zaoumienne et met le lecteur en position d'analysant, capable de produire un discours associatif singulier. Le texte zaoumien n'a de sens que proportionnellement à celui que le lecteur veut bien lui supposer.

La théorie de l'information a développé une façon intéressante de penser « la masse informe du sens » dont parle Saussure, non pas à partir de l'intention supposée de son émetteur, mais à partir de son récepteur. Plutôt que de parler de « sens », ou d'intentions, dans les termes de la phénoménologie husserlienne, la théorie de l'information parle du sens communiqué par un message comme d'une quantité d'information créée en fonction du savoir préalable du récepteur. Umberto Eco a montré comment cette théorie pouvait être utile pour penser les « œuvres ouvertes » dont la zaoume relève indubitablement¹²⁰. Eco décrit « l'ouverture » à laquelle l'art contemporain aspirerait comme une augmentation de la quantité d'information que communique l'œuvre à son récepteur. La quantité d'information d'un message est toujours relative à ce que le récepteur pouvait en savoir. Le rapport du récepteur au message est donc régi par la probabilité de l'adéquation entre ce que sait le récepteur et ce que contient le message. Dans le langage, les mots « normaux », ceux du dictionnaire, ont une plus grande probabilité d'apparaître que les mots anormaux. De ce point de vue, les mots normaux, parce qu'ils sont les plus probables, communiquent une quantité inférieure d'information que les mots anormaux. Autrement dit, poursuit Eco, plus un message est clair, moins il communique d'information. Au contraire, moins un message est clair, plus il communique d'information. Plus précisément :

¹²⁰ Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucouréchliev, Seuil, 1965.

« En somme, plus élevée est l'information, plus il est difficile de la communiquer ; et plus le message se communique clairement, moins il informe. »¹²¹.

Ce phénomène est particulièrement frappant dans le cas de la zaoume. Comparons par exemple le mot « blanche », le néologisme « vexagèrent » et le mot zaoumien « javique »¹²². « Blanche » n'évoque rien d'autre, dans la langue, que lui-même, et la quantité d'information qu'il communique est strictement égale aux définitions que le dictionnaire lui prête. C'est la force du mot probable, qui nous rend toujours, malgré nous, crédule. Le néologisme « vexagèrent » évoque toutes les significations que le dictionnaire prête à la fois au mot « vexèrent » et au mot « exagèrent ». La quantité d'information que communique ce mot est plus importante que celle que communique le mot « blanche », et cela parce qu'il est moins clair. Le néologisme « vexagèrent », cependant, est un peu plus clair que le mot « javique ». Le mot zaoumien « javique », en effet, évoque possiblement toutes les définitions des mots « java », « vie » et « avide », mais aussi toute l'information relative aux classes grammaticales potentielles de la terminaison « -ique ». La terminaison « -ique » peut faire référence à des adjectifs (pratique, atavique, etc.) ou des verbes (appliquer, piquer, etc.) ou encore des noms (pique, tique, etc.). La quantité d'information que communique le mot « javique » est donc supérieure à celle que communique « vexagèrent », et cela le rend moins clair. En effet, le mot « vexagèrent », contrairement au mot « javique », ne fait pas penser à tous les mots qui finissent en « -èrent » (tous les verbes du premier groupe), parce que l'on reconnaît trop facilement les mots « vexèrent » et « exagèrent », et qu'on tient cette information, pour ainsi dire, pour argent comptant. En revanche, le mot « javique » n'achète pas notre crédulité si facilement, et l'on reste

¹²¹ Umberto Eco, *idem*, page 84.

¹²² Trois mots apparaissant dans la traduction d'un poème de Zdanevič par André Markowicz, in *Les Carnets de l'Iliad club*, 1, Clémence Hiver, 1990.

perplexe plus longtemps devant lui. L'augmentation de la quantité d'information que provoque un mot comme « javique » mobilise également des dimensions habituellement refoulées par la lecture. Le mot « javique », parce qu'il est moins clair, est plus audible, plus visible, plus palpable et plus odorant que les autres. La théorie de l'information déplace la question de la polysémie vers la question de la nature du support concret de l'écriture. Nous pouvons donc dire que plus un mot zaoumien se rapproche de la langue (plus il se rapproche de la catégorie du néologisme ou du mot-valise), moins il communique d'information, et qu'au contraire, moins il a l'air d'appartenir à la langue, plus il communique d'information. La théorie de l'information permet donc de nous représenter comment en transposant du son pur en lettre, la zaoume produit une quantité d'information proportionnelle à la distance que ces transcriptions entretiennent avec la langue du lecteur. La théorie de l'information permet aussi de nous rendre compte du paradoxe qui coexiste à la zaoume, à savoir qu'un message qui n'aurait absolument aucun sens aurait une quantité maximum d'information. Ce paradoxe est rendu tangible par la double fonction des outils de communication, comme le gramophone, qui sont capables d'enregistrer, d'un côté, du son, et, de l'autre, de le restituer, faisant exister la possibilité de jouer une piste qui n'aurait jamais été enregistrée. Le son qui en résulterait est appelé dans la théorie de l'information le « bruit blanc » (le crépitement du tourne-disque), c'est-à-dire la part minimum, impossible à décoder, qui doit exister pour que communication il y ait. À l'image du gramophone, la zaoume fait exister un « bruit blanc », une part de langage impossible à interpréter¹²³. La zaoume déplace donc la question du message en

¹²³ Arndt Niebisch a montré à quel point le concept de bruit est utile à la compréhension des avant-gardes historiques : « Noise does not operate on the level of content ; it exhibits a random stream of data. The avant-garde movements of the early twentieth century are the first to respond to the new state of the art in media technology by developing aesthetics that react to the presence of noise ». Arndt Niebisch, *Distorted Media. The Noise Aesthetic of Italian Futurism and German Dadaism*, thèse de doctorat, John Hopkins University, 2006.

littérature du côté du traitement de ce bruit. Il ne s'agit plus des différentes significations que le mot « blanche » peut avoir dans un texte. Le lecteur (et le traducteur), devant la zaoume, n'a plus affaire au problème de la polysémie. Au contraire, il s'agit de lire (malgré tout) des mots qui communiquent une information aléatoire plutôt que des significations déterminées.

La zaoume et l'inconscient

Les zaumniki de l'université du degré 41 identifiaient, dans un premier temps, les sensations confuses que charrient la zaoume au refoulé freudien. L'intérêt des zaumniki pour la théorie freudienne des lapsus et de l'interprétation des rêves remonte à 1915 pour Kručėnyh. Dès la fin de la première décennie du siècle passé, les principaux travaux de Freud étaient accessibles en russe : *L'interprétation des rêves* et la *Psychopathologie de la vie quotidienne* furent traduites en russe respectivement en 1904 et en 1910. À Tiflis, capitale de l'éphémère République Géorgienne où Kručėnyh et Zdanevič-Iliazd allaient se retrouver autour de 1918 pour fonder l'université du Degré 41, le poète et mathématicien G.A. Harazov propageait déjà activement les théories freudiennes dans les cercles littéraires et scientifiques d'alors. Il donna notamment en 1918 une conférence sur « Les théories freudiennes et la zaoume » à la Petite Auberge Fantastique de Tiflis, cabaret qui allait devenir le centre de l'activité de l'université du degré 41. À en juger par sa correspondance, Kručėnyh s'était familiarisé avec *L'interprétation des rêves* et la *Psychopathologie de la vie quotidienne* dès 1915¹²⁴. Nous savons que Kručėnyh s'était mis à écrire ses rêves, et cela est un argument qui inviterait à penser qu'il ait lu, au moins en traduction,

¹²⁴ Voir à ce sujet le chapitre « Zaum in Tiflis, 1917-1921 » de Gerald Janecek, in *Zaum : The Transrational Poetry of Futurism*, édition citée.

L'Interprétation des rêves, puisque ce n'est pas le moindre effet de cette publication de Freud que de produire chez son lecteur le désir d'écrire ses propres rêves. Dans ses ouvrages théoriques sur le *sdvig*, Kručěnyh cite en tout cas la *Psychopathologie de la vie quotidienne* pour corroborer sa *sdvigologie*. Le titre de *Maloholy v kapote*, (1918) sous-titré *L'Histoire comme une érotique anale*, est une référence ouverte à la théorie des pulsions anales : le titre original comporte en lettres capitales le mot russe qui signifie « comme » : « KAK », et dont Kručěnyh avait relevé la connotation scatologique. Kručěnyh s'y ingénie à déceler chez les auteurs classiques, au moyen de sa *sdvigologie*, des termes sexuels et scatologiques. La « valeur émotive des mots » est désormais interprétée au regard des pulsions sexuelles, principalement anales et phalliques (Kručěnyh avait aussi relevé le dessin phallique de la lettre russe Φ).

Que Kručěnyh ait lu ces quelques travaux de Freud est sans grande importance. Comme l'a fait remarquer Friedrich A. Kittler, le rapport des avant-gardes à la psychanalyse n'était nullement un rapport de collaboration, même distante, dans l'exploration d'une nouvelle science du sujet, mais un rapport de rivalité pour la jouissance d'une position de pouvoir dans les lettres¹²⁵. La psychanalyse, explique Kittler, tout comme la poésie d'avant-garde en Allemagne et ailleurs à la même époque, transposait elle aussi un son dénué de signification en lettre : le discours produit dans la cure analytique de Freud était enregistré mécaniquement par la fameuse méthode de « l'écoute flottante », puis elle était interprétée (mais aussi masquée) pour faire ensuite l'objet d'une publication. Cette rivalité, provoquée par l'irruption de la littérature psychanalytique dans les lettres, explique pourquoi les *zaumniki* du degré 41 ont porté une attention particulière au rôle des lapsus *calami* (de plume) et aux erreurs de lecture. Par des moyens différents, les *zaumniki*

¹²⁵ Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, traduction anglaise de Michael Metteer, avec Chris Cullen, Stanford University Press, 1990, p. 312.

rivalisaient avec la psychanalyse pour transposer du son pur, sans signification, en lettre. Seul dans le champ des lettres les poètes d'avant-garde se sont-ils sentis obligés de répondre à l'irruption de la psychanalyse. Selon Kittler, le psychanalyste et le poète d'avant-garde pouvaient arriver au même résultat, transposer du son insignifiant en lettres, mais selon des moyens différents et nécessairement rivaux : là où le psychanalyste s'imposait de décoder, puis d'encoder, la parole délirante du patient pour la publier, les zaumniki réalisaient le passage de la parole délirante à l'écrit dans un court-circuit en simulant eux-mêmes la folie. Selon Kittler, la seule chose qui distingue le poète d'avant-garde, pris dans le tissu discursif du tournant du siècle, du psychotique en proie à une hallucination est le média dans lequel il transpose le discours d'autrui : la feuille de papier.

« Such is the practice of a literature that « seeks new words for new moods ». It is only a step away from the memorable productions of Schreber's nerve-language to [Christian Morgenstein's] Nasobem [...]. If the Madness of 1900 is allowed to seep beyond the poetic freedom of dramatic monologues and overflown lexicon, syntax, and orthography as well, the literature is its simulation. »¹²⁶

Dans les *17 Outils Ineptes*, Terentev illustre un tel simulacre de folie en érigeant l'acte manqué au statut d'outil poétique:

« **Quand il n'y a pas d'erreur, il n'y a rien.** / Les enfants trébuchent souvent, en vérité ils dansent à merveille. Antiochos. / La raison force les sens isolés à s'adapter les uns aux autres, et en cela, elle cherche la solution à tous les problèmes dans l'unanimité des voix ; mais quand tout cela nous fait venir la nausée, la raison s'en sort au gré de l'oreille (en poésie), et des yeux (en peinture) et l'on commence à faire de l'art, où toutes les contradictions possibles sont tenues pour honorables. / le fromage blanc du gisant / sur le gazon, comestible et aromatique ! / qui pourra douter du fait que l'absurdité, l'ineptie et la pure monstruosité ne sont que des produits de l'œuvre d'art ! »¹²⁷

Ériger l'acte manqué en outil poétique fait exister le paradoxe d'un « savoir-faire de l'erreur » (*umenie ošibatsâ*) en guise d'art poétique. Les *17 outils ineptes* de Terentev

¹²⁶ Kittler, idem, p.335.

¹²⁷ Igor Terentev, *17 Erundovyh Orudyj (17 Outils Ineptes)*, Tiflis, 1919 (introduction, p. 12), in *Sobranie Sočinenie*, Bologne, S Francesco, 1988, traduction personnelle, p. 181.

proposent des contraintes, certaines relevant de la contrainte littéraire, d'autre de la performance et d'autres enfin du détournement, susceptibles de constituer un savoir-faire de l'erreur. Ce texte de Terentev affirme, pour la première fois avec autant d'acuité dans l'histoire des manifestes futuristes, la prévalence de l'écrit sur la parole dans la création zaoumienne. L'écriture automatique (écrire une semaine sans s'arrêter puis porter le tout à l'imprimeur sans se relire), la collection de fautes de frappe et la lecture de mauvais critiques et de mauvaises littératures sont autant de pratiques utiles, selon Terentev, à l'élaboration de ce savoir-faire :

« Collectionner les fautes / des imprimeurs / les mésinterprétations du lecteur / des critiques qui / désirant imiter / se trouvent être des idiots de génie / ainsi une fois du / stupide mot "anneau" [*obruč*] / est sorti d'une faute de l'imprimeur ANAU [*obuč*] / c'est-à-dire un qui ânonne [*obratnoe obuču*] / et qui ressemble à un âne [*balda*] / ou un niais [*obuh*] c'est très heureux »¹²⁸

Produire des erreurs à l'écrit revient donc à transmettre telles quelles les erreurs d'autrui. Il est intéressant que Terentev considère les procédés mécaniques de reproduction du livre comme un espace où peut se manifester l'inconscient. Zdanevič-Iliazd a lui aussi noté le lien qui existait entre l'hypothèse de l'inconscient et les moyens techniques d'enregistrement et de reproduction de l'information, comme nous l'avons vu, en envisageant de recourir au phonographe plutôt qu'à l'imprimé. Cette connexion entre l'hypothèse de l'inconscient et les moyens de reproduction mécanisés de l'information a été analysée en détail par Friedrich A. Kittler. Le phonographe, en particulier, a permis aussi bien à Freud qu'aux poètes d'avant-garde de concevoir une écriture automatisée :

« The paradox of writing without script can only be solved with technological media. Freud, determined to sacrifice his knowing subjectivity, produces a transposition of media onto himself: his ears became a telephone receiver. As it is written, men have ears only not to hear (and to transform everything into sense). Only the connection between electroacoustical transducers guarantees the reception of a full spectrum of noise, one that is informative to the degree that it is white.

¹²⁸ Igor Terentev, *idem*, p. 202.

Once more, the word is « Listen to the Sacred Vibrations ». All conscious « communicating » between the two counts only as a keyed rebus transmitted from one unconscious to the other. Its manifest sense is nonsense; Freud the telephone receiver picks out the parapraxes that would be mere debris under a postulate of sense. »¹²⁹

Le psychanalyste et le poète d'avant-garde, selon Kittler, ne postulent pas la communication d'un sens, mais considèrent au contraire que la simple transposition mécanisée du média de la parole permet d'articuler du langage avec une jouissance des vibrations électro-acoustiques, une jouissance du média en tant que tel, qu'il nous est impossible de représenter parce qu'elle échappe au sens. Selon Kittler, les machines à enregistrer et à reproduire la voix humaine, parce qu'elles enregistrent des événements de discours sans faire référence à l'individu, ont rendu superflue la distinction entre citation et intention, entre pensée motivée et pure répétition, entre pensée et lapsus. Les zaumniki, à ce titre, ont embrassé, avec la zaoume et la recherche de lapsus, la transformation de l'écriture en moyen technique automatisé, et révèlent en quoi une époque trouvait sa jouissance dans une telle automatisation de la parole. De fait, le sujet de cette époque n'a pas la place de l'interprète de son dire, mais celle d'un pur média dépersonnalisé. L'hypothèse de l'inconscient et la réalité de la machine à enregistrer ont eu pour effet de décentrer radicalement la place du sujet, de lui retirer son poids d'individu, et de démythifier l'idéal de la présence à soi du sujet de la parole.

Pour Igor Terentev, si l'écriture de poésie n'est finalement qu'un tissu d'actes manqués, l'horizon ultime du zaumnik est de disparaître tout à fait derrière « les mots d'autrui » :

« Le futurisme a posé les bases d'une possibilité d'improvisation : il exige beaucoup de la part du lecteur et rien de la part de l'écrivain : la limite d'âge (« les enfants écrivent mieux »), de l'esprit (« le fou est professeur »), de l'éducation (« la

¹²⁹ Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, traduction anglaise de Michael Metteer, avec Chris Cullen, Stanford University Press, 1990, p. 284.

sauvagerie est une grâce ») : les futuristes ont tout réfuté ! Mais ils ne se sont pas encore réfutés eux-mêmes : [...] / A BAS LES AUTEURS ! / IL FAUT PARLER AVEC LES MOTS D'AUTRUI / LEGITIMER LE PLAGIAT / TABAC. »¹³⁰

La conséquence ultime de l'identification de l'auteur à son média aboutit, dans le texte de Terentev, au signifiant « TABAC », un mot qui illustre, peut-on penser, la dimension de pure répétition où la presse avait emporté le langage par l'introduction d'encarts publicitaires. La littérature n'a plus affaire qu'au discours de l'autre, qu'elle ne peut plus dès lors que transposer. La pratique de la transposition de média, telle qu'illustrée entre autres par les zaumniki, rend caducs les concepts d'authenticité et d'intention. La littérature ne révèle plus aucun phénomène ni ne détermine de nouvelles réalités ; son champ est une folie qui n'existe que sur le papier, puisqu'elle est identifiée à son support. Comme le remarque encore Kittler, la connexion qui existait auparavant entre folie et maladie mentale a été remplacée au tournant du siècle par une connexion entre folie et papier.

Kittler illustre l'articulation, propre au vingtième siècle, entre la folie et la dimension de pure répétition de l'écriture par le paradoxe d'Epiménide tel qu'il fut repris, sous une forme légèrement remaniée, par les écrivains allemands de l'avant-garde : « j'écris » et « je suis fou ». Le paradoxe d'Epiménide (« je dis que je mens ») a été utilisé par Jacques Lacan pour réélaborer son concept de lettre dans les années 1970. Chez Lacan, le concept de lettre a d'abord servi, dans les années 1950 et 1960, à nommer le « signifiant ». C'est en effet dans « Le Séminaire sur « la lettre volée » » que Lacan élabore d'abord le concept de lettre, en référence à la nouvelle d'Edgar Allan Poe *The Purloined Letter*. La lettre, « qu'on la prenne au sens de l'élément typographique, de l'épître ou de ce que fait le lettré »¹³¹, est d'abord dans cet écrit un

¹³⁰ Igor Terentev, *17 Erundovyx Orudyj (17 outils ineptes)*, Tiflis, 1919 (introduction, p. 12), in *Sobranie Sočinenie*, Bologne, S Francesco, 1988, p. 190. Traduction personnelle.

¹³¹ Jacques Lacan, *Écrits I*, Seuil, 1966, « Le Séminaire sur « La Lettre volée » ».

« pur signifiant », le symbole d'une absence. Lacan se sert de l'homonymie entre la lettre épistolaire et la lettre alphabétique pour illustrer le fait que le signifiant est « en souffrance », comme un courrier cacheté, de l'objet qu'il représente pour le sujet. Mais à ce stade de la théorie lacanienne, la lettre n'est pas explicitement articulée à l'écriture. À partir notamment du séminaire *D'un Discours qui ne serait pas du semblant* (1970), le concept de lettre se distinguera, dans la théorie lacanienne, du concept de signifiant, pour se rapprocher du concept d'écriture. Tel qu'il est développé dans le séminaire *D'un Discours qui ne serait pas du semblant*¹³², au cours de la leçon « L'écrit et la vérité », l'écrit est, par opposition à la parole, le lieu où peut se développer comme tel le paradoxe. C'est là qu'intervient le paradoxe d'Epiménide : « je dis que je mens ». Pour Lacan, ce paradoxe ne tient qu'à être écrit. Dans cette leçon, Jacques Lacan répond à l'article de Michel Foucault « La Pensée du dehors », publié dans la revue *Critique* en juin 1966. Pour Michel Foucault, le paradoxe d'Epiménide illustre en quoi le langage relève d'une extériorité par rapport au sujet de la parole :

« Si en effet, le langage n'a son lieu que dans la souveraineté du « je parle », rien ne peut le limiter en droit – ni celui auquel il s'adresse, ni la vérité de ce qu'il dit, ni les valeurs ou les systèmes représentatifs qu'il utilise ; bref, il n'est plus discours et communication d'un sens, mais étalement du langage en son être brut, pure extériorité déployée ; et le sujet qui parle n'est plus tellement le responsable du discours que l'existence dans le vide de laquelle se poursuit sans trêve l'épanchement indéfini du langage. »¹³³

Le paradoxe d'Epiménide illustre donc pour Foucault le fait que l'existence du langage, parce qu'il bute contre une limite sans nom, un vide, entraîne donc nécessairement l'effacement de celui qui parle, situant ainsi le sujet dans une position d'extériorité par rapport au langage. La tradition littéraire qui va de Sade à Bataille en passant par Mallarmé, Nietzsche, Artaud et Blanchot en serait l'illustration même,

¹³² Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Seuil, 2006.

¹³³ Michel Foucault, « La Pensée du dehors », *Dits et Ecrits*, Tome 1, Gallimard, 1994, p. 519.

parce que cette littérature témoigne d'une attirance morbide pour l'effacement du sujet de la parole devant l'épanchement indéfini du langage. Dans sa leçon « L'Écrit et la vérité », Lacan soutient l'idée que c'est l'écrit, et non la parole, qui manifeste le mieux cette limite contre laquelle bute le langage. Pour lui, le paradoxe d'Epiménide ne fait obstacle à la logique qu'à partir du moment où il est écrit, et cela, en vertu du principe selon lequel « quand c'est écrit, c'est comptable »¹³⁴. Nous comprenons par là que l'écriture seule permet de compter simultanément deux interprétations différentes et contradictoires, l'énoncé « je parle » et l'énoncé « je mens ». Si la phrase « je mens », en effet, était simplement prononcée plutôt qu'écrite, si elle était prise dans une situation intersubjective orale, le destinataire de cet énoncé n'entendrait pas le « je parle » que cet énoncé contient, et pourrait toujours demander à son interlocuteur ce qu'il entend par la phrase « je mens » : si l'énoncé « je mens » a pour objet « je parle », ou si au contraire l'énoncé « je mens » est l'objet de l'énoncé « je parle », autrement dit s'il dit vrai ou s'il ment. La parole, en tant que prise dans la situation intersubjective que lui permet la temporalité de son énonciation, est donc toujours accommodante avec la vérité. Elle la distille dans la forme d'un dialogue et admet un compromis où la vérité se dérobe. La cure analytique, basée sur la parole, n'a pas d'autre portée que de révéler que le patient est constamment pris en situation de mentir. La phrase « *Je dis que je mens* » n'acquiert toute sa portée que lorsqu'elle signifie « je dis la vérité *et* je mens » en même temps. Or c'est seulement à l'écrit que les deux sens possibles de la proposition « *Je mens* » existent dans une même représentation fulgurante. C'est à cette condition que le paradoxe se déchaîne, que le langage, pour le dire dans les termes de Foucault, manifeste la limite invisible contre laquelle il bute. Freud avait défini le symptôme comme une représentation de mots.

¹³⁴ Idem, p. 73.

Lacan, en remaniant l'axiome de Freud, définit dans la même leçon l'écrit comme une représentation de mots, et articule ainsi l'écrit au symptôme. L'écrit, en tant qu'il fait référence au langage, est un redoublement du langage. À ce titre, il est pure répétition. Dans cette répétition, la vérité du sujet de la parole, la vérité qui dit « Moi, la vérité, je parle »¹³⁵, est prise comme référent. En prenant l'énoncé « je parle » comme référent, l'écrit permet à la parole, et à la vérité qu'elle charrie, de se contredire. C'est de là que naît le paradoxe. Cette articulation de l'écrit et du symptôme permet à Lacan de réduire les symptômes, la psychopathologie freudienne de la vie quotidienne et les actes manqués, au *lapsus calami*, au lapsus de plume :

« [...] le symptôme, lapsus, acte manqué, psychopathologie de la vie quotidienne, ne se soutient, n'a de sens, que si vous partez de l'idée que ce que vous avez à dire est programmé, c'est-à-dire à écrire. [...] il n'y a de *lapsus* que *calami*, même quand c'est un *lapsus linguae*, parce que la langue, elle, elle sait très bien ce qu'elle a à faire. [...] Quand elle a à dire quelque chose, eh bien, elle le dit. »¹³⁶

Dans la leçon « litturaterre » Lacan précisera que ce que la lettre permet de tracer est la place de ce qu'il appelle alors le hors-sens. Selon Lacan, la lettre opère sur le signifiant une dissolution qui a pour effet de révéler, rétrospectivement, la part de hors-sens qui se loge dans sa répétition. À ce titre, la lettre n'opère pas une séparation entre le hors-sens et le sens, comme si le hors-sens et le sens représentaient les deux faces d'une même pièce, mais elle dessine plutôt entre les deux une ligne « qui partout est hétérogène » et que Lacan appelle un « littoral ». Cette place du « hors-sens », dessiné par la lettre, selon Lacan, est la place où le sujet loge la part énigmatique de la jouissance. Le concept lacanien de la lettre nous permet d'aller un petit peu plus loin que le concept derridien de la trace dans la description des rapports de l'avant-garde

¹³⁵ Jacques Lacan, « La Chose Freudienne », *Écrits*, t.1, Seuil, 1966, p. 218.

¹³⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, « L'Écrit et la parole », Seuil, 2006, p. 90.

au « hors-sens ». La trace, chez Derrida, sépare et distribue la part du sens et du hors-sens autour de la question de l'être et de son envers, l'être sous rature, le néant heideggérien. Lacan, en articulant l'écriture à la répétition du symptôme, situe dans ce hors-sens la place de la jouissance. Comme le remarque Eric Laurent :

« L'être comme ce qui a du sens, est le statut à partir duquel le philosophe interroge le non-sens contemporain. Pour le dire dans les termes de Heidegger, que cite Derrida, c'est « l'être barré en croix », l'être barré comme le statut du non-sens moderne dans lequel se déplace le sujet livré au néant, c'est le statut de la subjectivité moderne, l'être et le néant [...].Lacan, au contraire, montre que ce n'est pas à partir de cette perspective qu'il faut distribuer la question du sens et du hors-sens, mais à partir de l'opposition entre l'effet de signification et la place de la jouissance. L'écriture permet de noter cette place de la jouissance [...]. »¹³⁷

Le concept lacanien de lettre, en distribuant le sens et le hors-sens autour de l'opposition entre l'effet de signification et la jouissance, nous permet de mieux saisir en quoi les poètes zaoumiens pouvaient trouver dans la production, par le maniement de lettres, d'un « ballast » de sens, une part de jouissance qui était aussi celle d'une époque. La phrase « j'écris et je suis fou » de la poésie d'avant-garde prend toute sa portée du fait que, grâce à la fonction de répétition et de reproductibilité de l'écrit, elle articule ensemble des signifiants, qui sont toujours porteurs de sens, avec la jouissance de ce que nous avons identifié avec Kittler comme la jouissance du média en tant quel. Dans le poème « ta sa mae » de Kručěnyh, que nous avons déjà évoqué, le mot « chêne » (« dub », en russe) veut dire « chêne » et ne veut pas dire « chêne ». Ce paradoxe ne se comprend que par le fait que le mot « dub » est fait en lettre lithographiée, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement un signifiant, mais la répétition mécanisée d'un signifiant (par ailleurs holographié, et porteur de la « main » supposée de l'artiste Larionov, comme nous l'avons vu). Le mot zaoumien fait exister entre le signifiant et sa transposition en lettre quelque chose qui n'est pas de l'ordre du sens, non pas au titre d'un non-sens, mais au titre d'un signifiant qui, en faisant retour,

¹³⁷ Eric Laurent, « La lettre volée et le vol sur la lettre », URL : www.lacanchine.com/laurent_01.html

contredit ses propres prémisses, et laisse voir la part de jouissance qui est logée dans la manipulation du support de l'écriture.

Le poète et traducteur Benedikt Livšic rapporte dans ses mémoires le rugissement d'un mot zaoumien au cours d'une réunion du groupe des Hyléens, qui allait devenir plus tard le célèbre groupe des cubo-futuristes. Benedikt Livšic et les frères Nikolaj, Vladimir et David Burlûk étaient alors réunis dans l'atelier familial des Burlûk à Černânka, où ils préparaient une exposition de tableaux cubistes qui devaient les projeter sur le devant de la scène et déterminer leur destin de peintres et de poètes d'avant-garde :

« Vingt tableaux, fruit de trois semaines de travail [...], étaient réunis dans l'atelier, en attente d'être envoyés.

Mais avant de les mettre en caisse, il fallait que ces tableaux se prêtent à une dernière procédure : le rite de la nomination. Les dévoiler au grand jour sans nom était hors de question. Picasso, Derain et même Delaunay pouvaient se permettre un tel luxe, mais pas des artistes russes.

[...] une désignation thématique [...] ne convenait pas, car on y reconnaîtrait la placidité des peintres Ambulants, une orientation portée sur le contenu [...]. Il fallait absolument souligner dans la nomenclature le moment formel. Mais comment ? Aucune terminologie russe n'existait alors. Nous utilisions des termes français pour l'expression des concepts les plus simples et les plus quotidiens et nous ornions nos discours de « valeur » et « volume », termes qui avaient déjà servi de support à des idées plus ou moins précises.

Ainsi, dans le but, d'un côté, d'épater le public, et, de l'autre, de souligner notre rapport ironique à l'étrangeâterie dont nous avions jusque-là, je proposai à David d'utiliser un moyen parodique : nommer les choses avec des termes quasi-scientifiques, en utilisant un latin miteux.

Il s'empara de cette idée avec enthousiasme et, sous ma dictée, explosant de rire, inscrivit sur le revers des toiles, tableaux après tableaux :

« Conceptualiturgé selon le principe assyrien de la leit-ligne du mouvement. » [...]

Nikolaj, qui remplissait la fonction d'Aaron auprès de Vladimir, lui suggérait pendant ce temps :

« Géotronisme, ... géotropisme... »

Mais Vladimir, qui en avait marre de ce charabia gréco-latin, rugit soudain :

« Čukurûk ! »

C'était grandiose.

Encastré dans les tréfonds rugueux de l'inconscient burlûkesque, cette rime avec son propre nom de famille était une synthèse géniale de nos comptes compliqués avec l'Ouest, rendant à l'art russe sa dignité et son indépendance, et présageant les slogans futuristes.

[...] [ce mot zaoumien] contenait tout à fait ce sentiment spontané de l'époque et notre rapport volontaire à celle-ci, lesquels contribuaient, mieux que toute construction apriori ou idée abstraite, au surgissement de nouvelles écoles. C'était une traduction précise et éloquente dans le langage des émotions du complexe de possibilités créatrices que nous comprenions dans le concept d'« Hylée ». »¹³⁸

Le rugissement dont Vladimir Burlûk fait titre pour une époque donne un nom au « sentiment de l'époque ». Le travail des zaumniki, comme nous avons tâché de le démontrer, est de transposer en lettre, grâce à l'écriture appelée *sdvig*, le rugissement qui fait titre pour une époque. La lettre des zaumniki, en se posant comme une simple transposition mécanique de ce titre, trace un « littoral » entre la part de sens que ce titre charrie et la part de hors-sens qu'il recouvre.

¹³⁸ Benedikt Livšits, *Polutoraglazyj strelets*, Izdatel'stvo imeni čehova, 1978, pp. 31-32. Traduction personnelle.

DEUXIEME PARTIE

La réception de la zaoume

La toute première fois qu'un lecteur français lut de la zaoume russe en « traduction » française fut sans doute lorsqu'il â Zdanevič-Iliazd, en 1949, aux frais de sa propre maison d'édition, les éditions du degré 41, publia à Paris le recueil *Poésie de mots inconnus*, où apparaissent en alphabet latin des poèmes zaoumiens ou presque zaoumiens de Hlebnikov, Kručënyh et de Zdanevič-Iliazd lui-même, aux côtés de poèmes dadaïstes allemands, français, anglais et yoroubas. Dans *Poésie de mots inconnus*, on ne sait plus quel est l'inconnu, si ce sont les mots zaoumiens ou si c'est le yorouba. Si la zaoume des années de l'entre-deux-guerres se proposait comme l'inconnu de l'Occident, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, cet inconnu s'est déplacé.

1949 semble être la date à laquelle la zaoume futuriste russe fait son premier pas dans l'histoire du livre en traduction en France. Ce pas est suivi d'un grand vide, dont nous tenterons de donner quelques raisons. Il faut attendre les années 1970 pour qu'à la faveur d'un regain d'intérêt, d'un côté, pour le formalisme russe au cours de la décennie précédente¹³⁹, et d'un bourgeonnement, de l'autre, de la poésie sonore, de la

¹³⁹ La redécouverte des textes fondamentaux de Roman Jakobson commence dans les années 1960, avec la traduction du premier tome des *Essais de linguistique générale* en 1963 par Nicolas Ruwet aux Editions de Minuit, puis des extraits de son article de 1919 « La Nouvelle poésie russe » qui paraîtra dans les *Questions de poétique* publiées par les éditions du Seuil en 1973.

poésie concrète et du livre d'artiste, on puisse observer l'apparition de poèmes zaoumiens en traduction. Dans ces années, le poète visuel américain Jack Hirschman traduit quelques poèmes de Zdanevič-Iliazd¹⁴⁰. À l'occasion de la parution d'une traduction par Yvan Mignot d'un corpus important de l'œuvre de Hlebnikov pour la revue *Action poétique* en 1975, le public français a l'occasion de lire de la zaoume en traduction¹⁴¹. En 1976, un couple de traducteurs, Jean-Claude et Valentine Marcadé, présentent quelques rares extraits de zaoume en transcription, dans leur traduction de l'opéra futuriste de Kručënyh *La Victoire sur le soleil*¹⁴². En 1979, Serge Fauchereau publie son anthologie *l'Avant-Garde Russe : futuristes et acméistes*, où deux poèmes zaoumiens de Kručënyh sont représentés en lettres latines dans leur intégralité. En 1990, André Markowicz publie dans une revue assez confidentielle ses propres traductions de poèmes zaoumiens de Zdanevič-Iliazd¹⁴³ ; il a traduit par la suite pour le théâtre la pièce zaoumienne de Zdanevič-Iliazd *Lil depac (Ostraf pAshi)*¹⁴⁴. Régis Gayraud a publié des traductions de la pièce zaoumienne *L'Ane à louer*¹⁴⁵ (*asĖl naprakAt*). Ajoutons enfin notre propre traduction anglaise d'un extrait de la pièce zaoumienne de Zdanevič-Iliazd *lidantŪ fAram*¹⁴⁶, et nos remédiatisations numériques

¹⁴⁰ Jack Hirschman mentionne cette traduction dans ses notes : « When I was there in 1964 [Paris], was shown one of [Iliazd's] very rare typographical books, which in fact left its mark so deeply in me that his technique turned upon the first street-publication that was done of my work in San Francisco. I translated (believe it or not) a couple of poems of his which were published in Maryland. They read like utter Dada but we had a hell of a laugh translating them ». Citation reproduite dans *Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry*, compiled by Ruth and Marvin Sackner, 1986, p.69.

¹⁴¹ Il s'agit du langage des oiseaux et du langage des dieux de Hlebnikov. V. Hlebnikov *Zanguezi*, (*extraits*), traduction d'Yvan Mignot, in *Action Poétique*, n° 63, 1975, pp. 243-245.

¹⁴² A. Kručënyx, *La Victoire sur le soleil*, traduit du russe par Jean-Claude et Valentine Marcadé, l'Age d'Homme, 1976.

¹⁴³ André Markowicz, in *Les Carnets de l'Iliazd club*, 1, Clémence Hiver, 1990. Voir l'analyse de cette traduction plus bas.

¹⁴⁴ Nous remercions la comédienne Cathy Castelbon d'avoir eu la gentillesse de nous montrer des tapuscrits de ces traductions.

¹⁴⁵ Régis Gayraud, *Modernités russes*, n°2, Lyon-III, 2000, pp. 71-74.

¹⁴⁶ Zdanevič-Iliazd, traduction de Jonathan Baillehache, in « The Infernal Intimacy of Iliazd's Book: The Work of Ilja Zdanevič », *The Wolf Magazine*, numéro 26, avril 2006 pp. 83-90.

de cette traduction ainsi que de nos traductions françaises et anglaises de poèmes zaoumiens de Kručěnyh¹⁴⁷.

Malgré l'intérêt manifeste de l'Occident pour la zaoume, celle-ci reste connue de nom plus que par sa représentation, encore rare, en traduction. Cette absence de visibilité contraste avec la présence hyperbolique de la poésie russe en traduction. Dès la fin des années 1920, puis à partir de la fin des années 1940 et jusqu'à la fin des années 1960, apparaissent de nombreuses anthologies de poésie russe où figurent des poètes du vingtième siècle, et notamment des futuristes, principalement Vladimir Maâkovskij et Velimir Hlebnikov. Pourtant, on n'y trouve aucune trace de zaoume. Il y a des raisons historiques à cette absence : l'obscurité stratégique de la zaoume dans le contexte compétitif des avant-gardes historiques européennes, le déclin de l'avant-garde historique, et notamment du futurisme, au moment de la montée du fascisme en Europe, et enfin le rejet de la poésie d'avant-garde par l'idéologie communiste. Ces raisons reflètent chacune à leur façon différentes redistributions des rapports entre les lettres, les techniques de reproduction et le politique. Une première redistribution pourrait être datée du 20 février 1909, à l'occasion de la publication par Filippo Tommaso Marinetti du manifeste du futurisme italien dans le numéro du journal *Le Figaro*¹⁴⁸. À travers ce manifeste, une poétique centrée sur l'exaspération et la subversion des moyens de communication imprimés apparaît. L'art du manifeste, celui de la performance et des lectures publiques, l'usage de langues illisibles ou intraduisibles, qui apparaissent avec les différents mouvements d'avant-garde des années 1910 et 1920 en Europe, mais aussi le recours qu'ont fait les avant-gardes historiques aux moyens de communications modernes comme la radio, le télégraphe et le cinématographe, comme l'a montré Arndt Niebisch, ont fait de la littérature un art

¹⁴⁷ www.bit.ly/Lx4Gbf

¹⁴⁸ URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>

médiatique dont les effets, directement liés à leur mode de reproduction et de diffusion, sont programmés non plus en fonction de l'espace privé d'un lecteur esthète, mais en référence à la sensibilité collective prêtée aux masses¹⁴⁹. La réception de la zaoume, en Union Soviétique comme à l'Ouest, est soumise aux rapports nouveaux qui s'établissent entre les lettres, la technologie et les médias dans le contexte de l'apparition de la propagande, ou de ce que Walter Benjamin a appelé « l'esthétisation du politique »¹⁵⁰. La traduction, et, plus spécifiquement, les anthologies de traduction, apparaissent à partir des années 1930 et jusque dans les années 1970 comme un outil majeur de politisation de l'art. Dans le milieu littéraire extrêmement politisé de ces années en France la circulation des avant-gardes russes historiques en traduction est l'enjeu d'une lutte pour l'appropriation politique d'un capital culturel. En parallèle et en résistance à cette canonisation des avant-gardes historiques, certains écrivains vont adopter à partir des années 1940 une démarche consciente et raisonnée vis-à-vis des effets politiques des médias en se faisant responsables de la production matérielle de leurs oeuvres. L'apparition du lettrisme, de la poésie concrète, de la poésie sonore et le bourgeonnement de livre d'artistes témoignent de cette prise de conscience, de la part des artistes héritiers de l'avant-garde historique, du lien entre les médias et la politique, et de la nécessité de relever les avant-gardes historiques de l'impasse de l'esthétisation de la politique. C'est en partie la volonté de distinguer la littérature de l'usage politique des médias par les régimes dictatoriaux de leur époque qui pousseront Zdanevič-Iliadz à renouveler son approche du livre. Cet usage singulier du livre reprend la tradition des avant-gardes historiques tout en y ajoutant une critique de l'effet idéologique des médias. L'histoire

¹⁴⁹ Arndt Niebisch, *Distorted Media. The Noise Aesthetic of Italian Futurism and German Dadaism*, thèse de doctorat, à John Hopkins University, 2006.

¹⁵⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, 2000.

de la publication de la poésie zaoumienne en traduction est tributaire de la réévaluation des moyens de reproduction du livre opérée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

La zaoume comme langue-pas-à-traduire

Un élément fondamental à l'analyse de la réception de la zaoume à l'étranger est le rapport des zaumniki eux-mêmes à la réception à l'étranger de leur travail. La rareté de la zaoume en traduction est la conséquence, avant tout, d'un désir paradoxal d'universalité de la part des zaumniki. C'était en effet le dessein même des zaumniki que d'échapper à la traduction en créant une langue poétique universelle. La poésie zaoumienne s'inscrit dans une époque où les projets de langues universelles se multiplient et se répandent avec l'ampleur d'une épidémie, comme le décrit Marina Yaguello, historienne des langues inventées :

« En effet, au cours de la période 1880-1914, on assiste à une activité démesurée dans ce domaine. Monnerot-Dumaine recense pour cette seule période 145 projets, soit près de quarante pourcent d'un total de 368 langues, réparties sur quatre siècles ».¹⁵¹

Bien que les langues universelles, ou langues internationales auxiliaires, comme on les appelle alors à cette époque, manifestent une origine, des formes et un public majoritairement occidental, elles ont connu un succès en Russie tsariste puis en Union Soviétique. Lev Tolstoï le premier a défendu l'espéranto, et le linguiste Jan Baudouin de Courtenay¹⁵² a milité pour la création d'une langue universelle. La création d'une langue facile d'accès, séante à la classe ouvrière pour qui l'accès à une langue seconde

¹⁵¹ Marina Yaguello, *Les Langues Imaginaires : Mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Seuil, 2006, p.113.

¹⁵² Baudouin de Courtenay (1845-1929), linguiste d'origine polonaise, théoricien du phonème, contribua, en parallèle à Saussure, à orienter la linguistique vers l'étude synchronique des langues. Il enseigna la linguistique à Saint-Petersbourg entre 1900 et 1918.

est jugé difficile, et censée mettre fin aux différences nationales, trouva dans l'idéologie soviétique un écho qui vaudra à l'espéranto, à partir de 1917, de bénéficier en Union Soviétique d'un cadre institutionnel étatique et d'une orientation idéologique nouvelle¹⁵³. Pour Hlebnikov et Kručënyh, la zaoume était censée devenir ni plus ni moins que la langue universelle des poètes. Pourtant, cette langue universelle se veut différente de l'espéranto et des autres langues auxiliaires alors à la mode. Dans le « Manifeste de la langue zaoumienne », écrit par Kručënyh en 1921, le zaoumnik prévoit que les œuvres zaoumiennes « pourront donner une langue poétique mondiale, née organiquement, et non artificiellement, comme l'espéranto », « bien que son origine et son caractère puissent être nationaux »¹⁵⁴. Pourquoi, d'un côté, ce désir d'échapper à la traduction, et comment, de l'autre, cela pouvait-il se présenter aux zaoumniki sous la forme d'une langue qui, tout en étant universelle, restait immanquablement russe, ne serait-ce que par le support de son alphabet ?

D'après Marina Yaguello, les projets de langues universelles ont évolué, à partir de la fin du dix-neuvième siècle, vers un idéal de scientificité qui coïncide avec le développement de la grammaire historique et comparée puis de la linguistique structurale. Au contraire des utopies linguistiques des seizième et dix-septième siècles, basée sur le mythe d'une langue originaire ou d'une langue philosophique, les projets de création de langue de cette période s'orientent par le souci de créer des langues *a posteriori*, c'est-à-dire des langues basées sur le fonctionnement réel des langues existantes, mortes ou vivantes. Ainsi l'espéranto, créé en 1887 par Zamenhof, est-elle une langue créée, d'un côté, sur la base du système phonétique de plusieurs langues européennes, et de l'autre, sur la base du *radicarium* indo-européen, le lexique

¹⁵³ Le marrisme, la politique linguistique de Staline inspirée de Nicolas Marr, est, à sa façon, une mise en pratique politique, sous la forme du monolinguisme, de l'idéal messianique d'une langue universelle. Sur le marrisme, voir nos pages 123 et suivantes, et Marina Yaguello, *idem*, p. 118.

¹⁵⁴ Aleksej Kručënyh, « Deklaraciâ zaumnogo âzyka », URL: <http://www.futurism.ru/manifest/zaum.htm>

théorique de racines supposées communes aux langues indo-européennes établi dans les années 1850 après la découverte du sanscrit. Bien que ces projets de langues inventées soient plus souvent le fait d'amateurs que de linguistes¹⁵⁵, ils reflètent par leur recours à la phonologie l'orientation de la linguistique d'alors. L'évolution des conceptions théoriques sur le langage s'inscrit sous une forme vulgarisée dans de tels projets. Mais, comme le fait encore remarquer Yaguello, cette évolution s'inscrit aussi dans la littérature de science-fiction et dans les récits de voyage imaginaires ainsi qu'en poésie. Lorsque, dans le « Manifeste de la langue zaoumienne », cité plus haut, Kručěnyh écrit que la zaoume est née « organiquement », et non « artificiellement », comme l'espéranto, il tente sans doute de tourner à son avantage la condamnation de l'espéranto par la linguistique de son époque, tout en essayant de récupérer à son avantage les théories du formalisme de l'OPOÂZ et du Cercle Linguistique de Moscou. La zaoume, contrairement à l'espéranto, serait née uniquement de l'observation *synchronique* des constituantes phonétiques du langage, et ne repose pas sur l'élucubration artificielle de racines indo-européennes. De plus, la zaoume, contrairement à l'espéranto, n'a pas à se préoccuper des problèmes de signification, puisque, selon l'adage déjà cité de Kručěnyh, « la forme détermine le contenu ». Son contenu est spontané, et peut servir à exprimer authentiquement, sans le recours à un lexique préétabli, toutes les nuances des émotions. Jakobson s'appuiera justement sur cet adage de Kručěnyh pour formuler sa théorie de la littérarité¹⁵⁶. La zaoume s'inscrit de la sorte dans une époque de prolifération des projets de langues universelles, tout en s'en distinguant par la revendication de son caractère formaliste.

¹⁵⁵ Comme le rapporte Marina Yaguello, la Société de linguistique de Paris, fatiguée des projets de langues universelles que les fantasmes de monogénisme linguistique engendraient, précise à partir de 1886 qu'elle n'admet plus aucune communication concernant soit l'origine du langage soit la création d'une langue universelle. Marina Yaguello, *idem*, p.108.

¹⁵⁶ Roman Jakobson, "La Nouvelle poésie russe", article publié originellement en 1921 à Prague et rédigé en 1919, traduit par Tzvetan Todorov dans les *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 13.

Pourtant, le formalisme n'est pas, dans les manifestes futuristes, la seule justification programmatique de la zaoume. Les zaumniki évoquent aussi la glossolalie shamanique, le babil des enfants, les pathologies du langage, le langage amoureux et l'extase mystique comme antécédents à la zaoume¹⁵⁷. La référence au babil infantin assimile de fait la zaoume, malgré son formalisme, à une forme primitive du langage. Roman Jakobson développera plus tard, à partir des années 1940, une étude linguistique du langage infantin, du langage amoureux et des pathologies du langage qui justifiera la comparaison avec le langage poétique proposée par les zaumniki. Ce sont en effet les catégories de la métaphore et de la métonymie que Jakobson utilisera pour décrire les deux types de troubles du langage de l'aphasie, les troubles de la sélection et les troubles de la combinaison¹⁵⁸, à travers lesquels le sujet aphasique régresse vers un stade primitif du langage. Les remarques de Jakobson sur les différents stades du langage infantin, et en particulier sur le babil, permettent de fournir une explication linguistique au concept de langue universelle et au rapport de cette langue avec l'enfance entrevu par les zaumniki :

« Les véritables débuts du langage infantin sont précédés – cela est bien connu – par ce qu'il est convenu s'appeler la période du babil, au cours de laquelle on assiste chez de nombreux enfants à la production d'une étonnante quantité de sons les plus divers. Un enfant est capable d'articuler dans son babil une somme de sons qu'on ne trouve jamais réunis à la fois dans une seule langue, ni même dans une famille de langue : des consonnes aux points d'articulation les plus variables, des mouillées, des arrondies, des sifflantes, des affriquées, des clicks, des voyelles complexes, des diphtongues, etc. D'après les observateurs formés à la phonétique et comme le résume fort bien Grégoire, l'enfant est, au sommet de sa période de babil, « capable de produire tous les sons imaginables » »¹⁵⁹.

Comme le babil des enfants, la langue zaoumienne est universelle, non pas au titre d'une référence à des racines indo-européennes, mais en référence à ce moment perdu

¹⁵⁷ Kručnyh, « Deklaraciâ zaumnogo âzyka » URL : <http://www.futurism.ru/manifest/zaum.htm>

¹⁵⁸ Roman Jakobson, « Vers une typologie des troubles aphasiques », *Langage infantin et aphasie*, traduit par Jean-Paul Boons et Radmilla Zygouris, Minuit, 1969.

¹⁵⁹ Roman Jakobson, « Langage infantin / aphasie et lois générales de la structure phonique », *idem*, p. 24.

où, au seuil du langage, l'enfant peut prononcer les sons de toutes les langues du monde. C'est ainsi que Kručënyh peut écrire qu'il y a plus de caractère russe dans son poème zaoumien « Dyr bul šyl » « que dans tout Puškin »¹⁶⁰, tout en revendiquant par ailleurs le caractère universel de la zaoume. La zaoume a un caractère double, puisqu'elle est à la fois formaliste, universelle, et primitive, maternelle.

On peut aussi, dans un autre ordre d'idées, expliquer cette tension entre universalité et nationalisme comme une insoumission aux circuits fortement hiérarchisés de la circulation de la littérature dans ce que Pascale Casanova a appelé « la république mondiale des lettres »¹⁶¹. Selon Pascale Casanova, l'espace littéraire mondial, loin d'être homogène et égalitaire, est fortement hiérarchisé dans ses échanges par le poids des capitaux culturels nationaux qui y sont inégalement répartis. Le modèle littéraire dominant en Europe fut longtemps orienté par les milieux littéraires parisiens. La Russie a hérité de cet état des choses et dans les premières années du vingtième siècle la poésie francophone jouissait d'un énorme poids dans les lettres russes. Mallarmé et le symbolisme étaient pieusement imités par la génération des symbolistes russes¹⁶². À cela s'ajoute l'influence sur l'avant-garde picturale russe des premières œuvres et théories occidentales cubistes. Pour des « petites » nations comme la Russie ou l'Italie, le canon artistique du début du siècle, qu'il soit symboliste ou cubiste, était clairement un canon défini dans les milieux parisiens. Dans le contexte de cet espace littéraire hiérarchisé, Pascale Casanova a analysé la façon dont la revendication, à partir du dix-neuvième siècle, d'une esthétique nationale a bouleversé les règles traditionnelles de la circulation littéraire en Europe. Il existerait de la part de la

¹⁶⁰ Aleksej Kručënyh, *Slovo kak takovoe*, Moscou, 1913 URL : <http://futurism.ru/manifest/slovo.htm>

¹⁶¹ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Seuil, 2008.

¹⁶² Voir l'ouvrage détaillé de G. Donchin, *Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton & Co, La Hague, 1958.

majorité des auteurs de « petites » littératures une constante ambivalence entre un désir de distinction des modèles littéraires dominants et un désir de consécration par ces mêmes modèles. La consécration par les modèles dominants est nécessaire, selon Pascale Casanova, pour qu'un auteur puisse accéder à une plus large reconnaissance, parfois même dans son propre pays. Pourtant, cette consécration comporte le risque de domestiquer les particularités nationales d'une littérature et de les sacrifier aux canons des modèles consacrant.

L'avant-garde russe illustre cette vague de nationalisme qui s'empare des « petites » nations à partir du dix-neuvième siècle. Le caractère nationaliste de la zaoume de Kručënyh est très évident dès le manifeste de 1913 « Le mot en tant que tel », où le zaoumnik affirme qu'il y a plus « de nationalité russe » dans son poème zaoumien « Dyr bul šyl » « que dans tout Puškin »¹⁶³. Puškin ayant été en poésie russe le principal passeur des idées et des goûts occidentaux issus des Lumières, l'affirmation de Kručënyh, en même temps qu'elle exprime une critique à l'encontre du canon de la poésie nationale russe, reflète, sinon un certain nationalisme, du moins un anti-occidentalisme certain. Mais cet anti-occidentalisme est pris dans un rapport d'admiration du canon occidental. Les innovations formelles des avant-gardes russes ne reflétaient pas tant l'influence du cubisme occidental qu'elles ne représentaient, à travers la création d'un cubisme néo-primitiviste imprégné d'imageries folkloriques, un exemple de ce que Casanova appelle une « captation d'héritage »¹⁶⁴. Les modèles de la modernité occidentale étaient digérés et transformés plutôt que pieusement imités. Lorsque Benedikt Livšic, membre du groupe cubo-futuriste, qualifiera dans ses mémoires (publiées à Leningrad en 1933), *L'Archer à un œil et demi*, le rapport du futuriste Nikolaj Burlûk aux poètes modernes français, et notamment à Rimbaud, il

¹⁶³ Aleksej Kručënyh, *Slovo Kak Takovoe*, Moscou, 1913 URL : <http://futurism.ru/manifest/slovo.htm>

¹⁶⁴ Casanova, Pascale, ouvrage cité, p.320.

parlera de totémisme¹⁶⁵. Comme il le raconte dans ses mémoires, Livšic, qui, en tant que traducteur notamment de Rimbaud, entendait implémenter les acquis de la modernité poétique française dans le groupe cubo-futuriste alors naissant (et qui s'appelait encore le groupe des Hyléens), lisait à Burlûk les poètes maudits français.

Voici comment il raconte la réaction de Burlûk :

« De temps en temps, Burlûk se levait brusquement, se précipitait vers la fenêtre opposée, sortait de sa poche un bloc note, et, à la hâte, écrivait quelque chose. Ensuite il le cachait et revenait. / Cela m'intrigua. Longtemps il ne voulut pas donner d'explication, mais finalement il satisfît ma curiosité et me tendit l'un des feuillets. C'étaient des vers. Trois quatrains étaient jetés sur le papier, d'une grosse écriture, la moitié en caractère d'imprimerie pas très net à cause des secousses du wagon. / Il était difficile de voir dans ces vers rimés de la poésie. Une mélasse informe, une bouillie claire, où nageaient en parcelles insolubles des tronçons d'images de Rimbaud déformées au point d'être méconnaissables. [...] Et ce n'était pas un sacrilège. Au contraire, plutôt du totémisme. Burlûk devant mes yeux dévoraient son dieu, son idole du moment. »¹⁶⁶

Le poème de David Burlûk « I.A.R. » relève de ce genre de totémisme¹⁶⁷. L'acronyme du titre se laisse déchiffrer comme « D'Arthur Rimbaud » (*Iz Artura Rèmbo*), et révèle sa potentielle source d'inspiration, le poème « Fêtes de la faim » de Rimbaud. Mais le titre se laisse aussi lire comme la racine du mot *ârnost'*, la fureur, et invite à une autre interprétation. Loin d'être une copie fidèle du thème de la faim et de la transe ascétique que Rimbaud développe dans son poème original (« Tournez, mes faims, tournez »), Burlûk développe au contraire le thème de l'appétit et de l'engloutissement (« Une faim démoniaque au ventre »). Les éléments formels du poème original de Rimbaud sont récupérés dans une perspective tout à fait différente par Burlûk. Là où pour Rimbaud les rimes-calembours et les répétitions exprimaient la transe ascétique et presque religieuse dans laquelle entre le poète sous l'effet de la faim (« Ma faim,

¹⁶⁵ Ce qui n'est pas sans rappeler l'« anthropophagie » des canons occidentaux par la modernité brésilienne. Voir le *Manifesto Antropófago* (1928) d'Oswalde de Andrade.

¹⁶⁶ Benedikt Livšic, *L'Archer à un œil et demi*, traduit, préfacé et annoté par Emma Sebald, Valentine et Jean-Claude Marcadé, éditions l'Âge d'Homme, 1971, p.40.

¹⁶⁷ David Burlûk, « I.A.R. », originellement publié dans l'almanach futuriste *Dohlaâ Luna*, en 1913. U.R.L. : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/burluk-poems/burluk-poems.html#work002001>

Anne, Anne / Fuit sur ton âne »), Burlûk utilise la répétition, les rimes calembours et le tétramètre trochaïque pour donner à son poème un aspect folklorique, enfantin et primitif (« *každyi molod molod molod* »). Burlûk réalise une reprise totémique du poème de Rimbaud en imitant les éléments formels originaux tout en inversant, dans un geste sacrilège, les connotations religieuses en connotations démoniaques. Ainsi l'héritage du modèle rimbaldien est capté par le biais d'un détournement qui assure à Burlûk une autonomie par rapport au modèle consacrant.

La circulation des textes futuristes russes à l'Ouest

Un instrument majeur de la domestication qu'entraîne la consécration de la littérature de « petites » nations par les modèles consacrant est la traduction, qui, dans le but d'expliquer et de clarifier un texte étranger pour son lecteur, plie souvent le texte étranger à des valeurs domestiques. Dans ce contexte, la stratégie des auteurs d'avant-garde de « petites » nations de publier des textes à Paris dans leur langue d'origine, et de façon à ce que cette langue fût intraduisible, s'explique comme un compromis entre la nécessaire soumission des « petites » littératures au modèle dominant, d'un côté, et, de l'autre, la volonté de la part des ces auteurs de préserver la particularité nationale de leur littérature. Comme le fait remarquer Pascale Casanova, James Joyce, en publiant *Finnegans Wake* dans la revue anglophone parisienne d'Eugène Jolas *transition*, garantit à la fois sa reconnaissance et son autonomie dans l'espace littéraire mondial : « Joyce avait peut-être trouvé une solution inédite au problème douloureux de la traduction [de ses propres textes] en proposant un texte d'emblée *intraduisible*, c'est-à-dire totalement autonome, indépendant de toute les

contraintes linguistiques, commerciales et nationales »¹⁶⁸. Dans le cas de la réception en France de la poésie futuriste russe, un futuriste comme Zdanevič-Iliazd pouvait à juste titre craindre que la singularité des réalisations du futurisme soit assimilée à Dada ou au futurisme italien. Et en effet, dès son arrivée à Paris, Il'â Zdanevič-Iliazd ressent la nécessité de distinguer le futurisme russe de Dada, dénigrant légèrement Dada en critiquant sa nature destructrice, à laquelle il opposait la nature créatrice de l'entreprise zaoumienne. Arrivé à Paris en 1921, Zdanevič-Iliazd s'attelle immédiatement à la diffusion des idées du futurisme russe au sein de milieu intellectuel parisien. Le 27 novembre 1921, il donne en français sa première conférence intitulée « Nouvelles Ecoles dans la poésie russe », à laquelle assistent Philippe Soupault et Tristan Tzara ; y fera suite une série de conférences données en russe devant les peintres et les poètes russes immigrés de Paris. La conférence du 27 novembre 1921 « Les nouvelles écoles dans la poésie russe » traite en détail de la poétique futuriste russe¹⁶⁹. Comme le résume Régis Gayraud¹⁷⁰ :

« [...] les réalisations de l'avant-garde russe, grâce à Zdanevič-Iliazd, ne restèrent pas inconnues des milieux d'avant-garde parisiens, [...] la connaissance des groupes pétersbourgeois, moscovites, tifiessiens dont les travaux avaient commencé à trouver une caisse de résonance à Paris avant la Première Guerre mondiale, grâce à Apollinaire notamment, était plus accessible qu'on l'a souvent présumé. Le tableau qu'en brosse Zdanevič-Iliazd est précis, relativement exact – à quelques problèmes de dates près – et montre bien l'existence de deux types de « futurisme » [...] dont le futurisme « zaoum » est le plus extrême. En revanche, on imagine mal quelle image le public français de Zdanevič-Iliazd pouvait en retirer de la pratique poétique [...] futuriste – en particulier ce que pouvait être sa compréhension du fait « zaoum », et cet « outre-entendement » qui n'est pas qu'une simple poésie sonore, mais cherche par d'autres moyens à opérer cette exploration de l'inconscient qui commence à préoccuper à la même époque les futurs surréalistes. »¹⁷¹

En effet, si Zdanevič-Iliazd parvient à dépeindre fidèlement les réalisations des futuristes russes, on constate qu'il est constamment ennuyé de ne pouvoir illustrer ces

¹⁶⁸ Idem, p. 200.

¹⁶⁹ Voir Régis Gayraud dans *Pleine Marge*, numéro 33, Juin 2001, pp. 106 et suivantes.

¹⁷⁰ Régis Gayraud, « ILIAZD, L'avant-garde russe racontée aux dadas », in *Pleine Marge*, numéro 33, Juin 2001.

¹⁷¹ Idem, p. 102

réalisations en fournissant des traductions. L'idée de facture du mot et de la prééminence du son sur le sens dans le discours poétique condamne, selon Zdanevič-Iliazd, la poésie à n'exister que dans sa langue d'origine. Puisque la composition de poésie est régie non pas par le sens mais par le son, Zdanevič-Iliazd en conclut que le langage pratique peut être traduit, mais que faire des traductions de vers n'est qu'une bêtise condamnée d'avance. On constate une contradiction entre le désir de faire connaître la poésie futuriste et l'a priori d'intraduisibilité de cette poésie, contradiction qui reflète l'ambivalence entre désir d'autonomie et désir de reconnaissance décrite par Casanova. Zdanevič-Iliazd regrette ainsi, dans sa conférence, de ne pas pouvoir fournir d'exemples en français d'associations phonétiques dans le langage poétique. Tout au long de sa présentation française du *sdvig*, il laisse les exemples de côté et se contente de lire au milieu de cette conférence quelques extraits en russe de sa propre œuvre zaoumienne, *aslaablič'â*. De même, pour illustrer les inconvenances cachées dont regorgerait la poésie russe, Zdanevič-Iliazd lit en russe le *Traité de l'inconvenance* d'Igor Terentev au milieu de sa conférence, en promettant au public français de traduire plus tard ce traité, projet qui ne se réalisa pas. Tout au long de sa conférence Zdanevič-Iliazd défend l'intégrité et l'autonomie de la poésie d'avant-garde russe, et notamment la zaoume, par rapport aux canons européens :

« J'attire votre attention sur la nature de la poésie d'au-delà, pour mettre un terme une fois pour toutes aux discussions sur l'influence européenne dans la poésie russe. Dans son noyau de résistance, la poésie russe est naturelle et nationale : Kručënyh et surtout Hlebnikov, Rozanov, Lotov, Bolchakov, Kamenski et d'autres ont consacré à la poésie d'au-delà la moitié de leur labeur. »¹⁷²

Cette affirmation nous semble très exagérée. Seul Kručënyh et lui-même ont consacré la majeure partie de leurs travaux à la zaoume. Mais en forçant le trait, Zdanevič-Iliazd voulait sans doute entériner la distinction entre la zaoume et Dada. Le milieu

¹⁷² Il'â Zdanevič, « Le Degré 41 sinapisé », in Régis Gayraud, *idem*.

poétique et intellectuel parisien du début des années 1920 eut donc l'occasion d'entendre et d'écouter de la poésie zaoumienne de première main et de se faire une idée relativement claire de sa formation et de ses objectifs, essentiellement grâce à la scène que Dada lui prêtait. Pour autant, la poésie zaoumienne, non traduite, était vouée à n'exister dans les mentalités parisiennes que sous forme d'inconnue. Comme alternative à la traduction, Zdanevič-Iliazd a tenté de produire des poèmes zaoumiens directement en « français »¹⁷³. Mais il semble que, bon gré mal gré, Zdanevič-Iliazd ait pris son parti de l'intraduisibilité de la zaoume, et ait voulu assimiler la nature « inconnue » de la zaoume russe au public français à sa nature « transmentale ». Zdanevič-Iliazd entendait présenter en effet la zaoume russe au milieu littéraire parisien non pas comme une œuvre accidentellement intraduisible, mais comme une œuvre nécessairement pas-à-traduire, comme une forme d'insu de la culture occidentale. Comme il l'affirme dans un entretien donné à la revue parisienne *Comædia* en décembre 1921, Il'â Zdanevič-Iliazd avait émigré à Paris dans le but de faire connaître au monde, à travers le public parisien, la poésie zaoumienne : « J'ai quitté la Russie parce que, là-bas, nous ne pouvons plus travailler pour l'art pur et que, vivant isolés, le monde ignore nos travaux. [...] Il me semble qu'à Paris, on s'intéressera rapidement à cette poésie transmentale qui est au fond de vous à votre insu. »¹⁷⁴ Dans une lettre adressée à son ami Ali-Bey, Zdanevič-Iliazd écrit en 1922, quatre mois après son arrivée à Paris :

« Le milieu artistique, par lequel j'ai été si fortement attiré, est décoloré et impuissant. Le modernisme dans l'art, pour lequel j'ai combattu toute ma vie, a évolué, s'est transformé en art sec et cellulaire. Il n'y a ici ni gens frais, ni idée nouvelle. Tout entre dans une impasse de laquelle je ne sais ce qu'il sortira. La raison principale de ce fait est certainement la guerre. La fin de la culture

¹⁷³ On trouve en effet un poème zaoumien en français dédié à Sonia Delaunay reproduit dans le numéro 6 des *Carnets de l'Iliazd Club*.

¹⁷⁴ « Un laboratoire de poésie : L'université du degré 41 », *Comædia*, le 4 décembre 1921, cité par Régis Gayraud dans la présentation « ILIAZD, L'avant-garde russe racontée aux dadas », in *Pleine Marge*, numéro 33, Juin 2001.

européenne est inévitable et nous, Russes, il y a longtemps que nous l'avions prévue¹⁷⁵. »

En donnant à l'avant-garde russe le rôle de prophète de la décadence de l'Ouest, Il'â Zdanevič-Iliazd reprend un discours alors répandu qui s'inspirait, d'un côté, d'une mythologie de la décadence de l'Ouest, et, de l'autre d'une mythologie construite autour de la position liminaire de la Russie au seuil de l'Asie. Dans son poème « Les Scythes », le poète russe Aleksandr Blok définissait par exemple l'identité russe comme le seuil ultime qui protégeait et menaçait tout en même temps l'Ouest de sa décadence imminente sous le joug de la barbarie orientale, ici représentée par le peuple guerrier des Scythes. Dans ce contexte, la zaoume a joué un rôle clef dans la résistance des poètes futuristes russes par rapport aux tentatives d'assimilation des modèles littéraires consacrants. L'invention de la zaoume assurait à la poésie d'avant-garde russe une totale autonomie par rapport aux avant-gardes européennes, tout en promettant à cette poésie une reconnaissance internationale, et même universelle. Mais, paradoxalement, le message de cette langue universelle n'est pas un œcuménisme, mais une prédiction de la décadence de l'Ouest au nom de son « insu ». Cette universalité de la zaoume est pensée par les zaumniki non seulement comme une alternative aux canons européens, mais plus essentiellement comme « la fin de la culture européenne ». En touchant les couches les plus profondes de l'âme humaine, la zaoume pouvait apparaître aux zaumniki comme le moyen de surplomber l'enclave politique et culturelle dans laquelle ils se trouvaient en tant qu'écrivains d'une « petite » nation en identifiant leurs créations au refoulé de l'occident.

Cette stratégie de circulation s'est construite en France autour d'une résistance aux canaux de diffusions traditionnels de la littérature étrangère en traduction. Il'â

¹⁷⁵ Traduction de Régis Gayraud, *Les Carnets de l'Iliazd club*, numéro 2, 1992, p. 57.

Zdanevič publie à Paris, au frais de sa propre maison d'édition, le degré 41, son cycle de pièces zaoumiennes en cyrillique, avec les caractères typographiques cyrilliques de l'Imprimerie Union. L'Imprimerie Union, avec laquelle Apollinaire publia ses premiers « calligrammes » en 1918, fut fondée originairement dans l'entourage de Lénine en exil, et resta tout le temps de son existence très liée à l'émigration russe¹⁷⁶. L'édition à Paris d'œuvres étrangères dans leur support original représentait alors, par exemple pour James Joyce, l'opportunité de contourner les contraintes de son pays d'origine tout en évitant l'effet de domestication de la traduction. Ainsi, en attendant de devenir internationale, la zaoume pouvait au moins se vanter d'être intraduisible, ce qui est une autre façon de devenir « autonome » par rapport aux modèles consacrant. Cette stratégie d'intraduisibilité, malgré son caractère national, était bel et bien adressée au public francophone parisien, et n'était pas uniquement destinée au public russophone. En effet, la publication de la pièce zaoumienne *LidantÛ fAram* à Paris en 1923 par les éditions du degré 41, qui sera présentée au pavillon soviétique de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs le 28 avril 1925, avec les caractères d'imprimerie cyrilliques de l'imprimerie Union, était préfacée par le poète Dada puis surréaliste Georges Ribemont-Dessaignes, qui de son propre aveu était incapable de lire l'alphabet cyrillique, mais en appréciait néanmoins la beauté visuelle. Cette stratégie eut l'effet de faire connaître le phénomène de la zaoume dans tout Paris dans les années 1920. Le luxe de l'intraduisibilité était aussi permis par le fait que la littérature de cette époque connaissait une forme de gloire à travers les bals et les soirées littéraires organisées par Dada et Zdanevič-Iliazd. Pendant la mode des bals dadaïstes parisiens la zaoume, essentiellement grâce à Zdanevič-Iliazd, se promène dans Paris comme chez elle, portant fièrement les apprêts slaves de son

¹⁷⁶ Au sujet des relations entre Iliazd et l'Imprimerie Union, voir les *Carnets de l'Iliazd-Club*, numéro 7, Clémence Hiver Editeur, 2010.

alphabet, brillant par son intraduisibilité même. Le public parisien eut l'occasion de voir, à défaut de lire, des livres où la zaoume se développe en des compositions typographiques d'une grande richesse et diversité. Il'â Zdanevič-Iliazd organisera, notamment avec Michel Larionov et Tristan Tzara, des bals – c'est-à-dire des soirées de poésie, danse, musique, etc. - qui eurent lieu à la salle Bullier : le Bal Transmental du 23 février 1923, qui fut organisé en l'honneur d'Il'â Zdanevič-Iliazd et des zaumniki Kručënyh et Terentev, ou le Bal Banal du 14 mars 1924, parmi bien d'autres. Il eut l'occasion d'y lire ses pièces zaoumiennes ainsi que de les mettre en scène, comme à la Soirée Bojnev du 29 avril 1923, où sa pièce zaoumienne *asĖl naprakAt* fut représentée dans un Castelet façon Guignol avec des marionnettes de L. Volonik¹⁷⁷, et encore de mettre ses pièces en danse, avec la danseuse Luzicia Codreano, comme s'en souvient L. Scheler :

« Quand vint l'instant que nous guettions, Iliazd [Il'â Zdanevič-Iliazd], suivi de Luzicia Codreano, jaillit, farouche, d'entre deux portants, pour aussitôt arpenter la scène et déclamer. Sensible à l'afflux de certains phonèmes, il ponctuait son déchaînement inspiré de puissants coups de cannes assénés sur le plancher, une canne énorme... l'hilarité devint bientôt presque générale et nos applaudissements aussi inefficaces que nos bravos réitérés allèrent se perdrent dans le tohu-bohu final¹⁷⁸. »

Il s'agit du bal qui marquera la fin de Dada en France, la fameuse « Soirée du Cœur à Barbe » du 6 juillet 1923, où furent jouées des pièces musicales, poétiques et cinématographiques de Stravinsky, Satie, Cocteau, Soupault et Tzara, et qui fut le lieu d'une rixe restée célèbre entre les supporters de Tzara et les poètes qui seront amenés à former le groupe Surréaliste.

¹⁷⁷ A ce sujet, voir *Les Carnets de L'Iliazd Club*, numéro 7, 2010.

¹⁷⁸ L. Scheler, *Iliazd, du Mont Caucase au Montparnasse*, cité ici dans Hélène Zdanevitch, « Il'â Zdanevič à Paris : 1921-1923 », in *L'Avanguardia a Tiflis*, édité par Luigi Magarotto, Università degli studi di Venezia, 1982.

L'échec de l'avant-garde

La fin de Dada à Paris, marquée par l'échec de la « Soirée du Cœur à Barbe », retirera à la zaoume la gloire paradoxale dont elle jouissait alors. Cette fin marque aussi la fin, pour Zdanevič-Iliazd, du mode de visibilité paradoxal de l'avant-garde, mode caractérisé par la production de manifestes, de conférences, de bals qui affirmaient, dans un mouvement de rassemblement prospectif, des principes esthétiques qu'il s'agissait ensuite de remplir au nom d'un « nous ». À partir de 1922, Il'â Zdanevič-Iliazd fonde le groupe Tchérez (en russe « par-delà ») qui avait pour but de réunir les artistes russes de Paris et leurs homologues non-russes ainsi que des artistes d'Union Soviétique. Il avait l'intention de réunir sous sa bannière l'essentiel de l'avant-garde parisienne et russe, et ne se rendait pas compte, d'un côté, des divisions qui s'ouvraient déjà au sein de Dada, et, de l'autre, du conflit d'intérêt que représenterait plus tard, pour les surréalistes, la revendication par des auteurs issus de Dada de l'héritage futuriste russe. La Soirée du Cœur à Barbe de juillet 1923 est restée, à juste titre, connue dans l'histoire littéraire des avant-gardes pour avoir marqué un tournant dans l'histoire des avant-gardes européennes. Mais la présence de la zaoume russe au cœur de cet événement historique révèle que ce tournant n'est pas limité à la seule scène littéraire européenne, mais reflète en vérité un changement de paradigme plus global qui trouve certains échos en Union Soviétique à la même époque. Ce tournant s'est joué autour de la question du rapport des lettres à la politique. En effet, la rixe de la Soirée du Cœur à Barbe est l'apogée d'une polémique qui avait pris place entre Tzara et André Breton sur la question de la politisation des lettres, lorsqu'en 1921 Dada se constitue, sous l'initiative d'André Breton, en « tribunal révolutionnaire » pour juger l'écrivain Maurice Barrès, accusé par Breton

« d’attentat à la sûreté de l’esprit » sur la base de son orientation politique nationaliste, belliciste et réactionnaire. Tzara, en témoignant en faveur de Barrès, défend au contraire le droit de la littérature à une totale autonomie par rapport au politique. Zdanevič-Iliazd, en prenant le parti de Barrès, révèle en quoi la question de la politisation de l’art était déjà prééminente pour l’avant-garde russe. Zdanevič-Iliazd s’était en effet positionné, avant de quitter définitivement Petrograd en mai 1917, contre l’ingérence du parti communiste dans les lettres en créant l’éphémère revue « Meurtre sans effusion de sang » qui militait contre la création d’un ministère des beaux-arts par le parti bolchévique. C’est au nom de la même revendication de la liberté individuelle de l’artiste devant le politique qu’il prendra parti pour l’écrivain Barrès. Zdanevič-Iliazd ira même jusqu’à rapprocher Barrès des *zaumniki*, au nom du fait que Breton avait décrit ce dernier comme « obscur » et « absurde »¹⁷⁹. La position de Breton, et à travers lui, plus tard, du Surréalisme, sera radicalisée par l’alignement, promu par Louis Aragon, de la révolution surréaliste à la révolution communiste. Au contraire, la position de Zdanevič-Iliazd se renforcera du côté d’un rejet de la politisation de l’art promue par le parti communiste et le Surréalisme. Bien plus tard, dans une lettre adressée au futuriste italien Ardengo Soffici, Il’â Zdanevič-Iliazd écrira en 1963 : « Je procède ici à la critique de la politique du parti communiste russe qui a amené à la disparition du futurisme de la scène artistique¹⁸⁰. » Nous ne prétendons pas ici couvrir tous les éléments de cette polémique complexe et prolongée, mais nous souhaitons au moins en relever quelques détails qui serviront à éclairer le sort de la circulation des textes de l’avant-garde historique russe en Union Soviétique et en France.

¹⁷⁹ Voir « Pour défendre Barrès », Régis Gayraud, *Les Carnets de l’Iliazd club*, numéro 2, 1992, pp. 57 et suivantes.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 24.

Cette polémique ne se réduit pas la simple alternative qui opposerait, d'un côté, la politisation de l'art revendiquée par le Surréalisme et le parti bolchévique, et, de l'autre, l'autonomie de l'art revendiquée par certaines avant-gardes historiques. L'alternative se situe, comme l'a remarqué Walter Benjamin, entre, d'un côté, la politisation de l'art, et, de l'autre, l'esthétisation de la politique qui se constitue dans l'entre-deux-guerres grâce à l'usage des médias émergents (le train, l'aviation, la radio, le télégraphe, le phonographe, le cinématographe, la photographie, la publication de masse, le journal, la publicité, les affiches, les fresques et les armes de guerre) à des fins de propagande. L'autonomie de l'art par rapport au politique revendiquée par Dada et les avant-gardes historiques se complique, d'un côté, du fait de la référence et de l'usage par les avant-gardes historiques des médias émergents qui serviront de support aux propagandes à venir, et, de l'autre, par la présence indéniable parmi certaines avant-gardes historiques d'un projet esthétique-politique totalitaire. Comme l'a défendu Boris Groys, l'art de la propagande du régime communiste sous Staline est à comprendre avant tout comme l'instrument d'un projet esthétique-politique qui radicalise le projet des avant-gardes historiques elles-mêmes¹⁸¹. Le programme bolchévique n'est pas de réformer le monde, mais bien de créer de toutes pièces, à la manière du poète, un monde de beauté.

Dans son essai sur « La Radio du Futur », le poète Velimir Hlebnikov imaginait par exemple l'avenir promis par les nouvelles technologies de communication comme un monde où le réel et les lettres, grâce aux ondes électro-acoustiques circulant dans les airs à travers le monde, seraient enfin réunis¹⁸². Le poète décrit « la Radio » comme l'appareil qui permettra d'unifier l'humanité dans une même conscience universelle.

¹⁸¹ Boris Groys, *Staline, œuvre d'art totale*, traduit du russe par Edith Lalliard, éditions Jacqueline Chambon, 1990.

¹⁸² Velimir Hlebnikov, « La radio du futur », in *Le pieu du Futur*, traduction et préface de Luda Schnitzer, L'Age d'homme, 1970.

La Radio pourrait diffuser dans tout le pays les idées artistiques et scientifiques de son temps, les nouvelles des pays voisins, des concerts de musique, la description d'une exposition de peinture dans la capitale, réalisant ainsi une ouïe mondiale, une voix mondiale et un regard mondial, et unifiant finalement l'humanité dans une même âme. Hlebnikov entrevoit la possibilité d'utiliser la radio pour influencer directement les masses, leur suggérant par l'intermédiaire de « fantasmes gustatifs » que leur repas « simples et nourrissants » sont en fait des « festins somptueux ». Le grand « enchanteur » capable d'orchestrer ces suggestions de masses est l'ingénieur des sons, l'écrivain lui-même, qui aura découvert le pouvoir de suggestion des syllabes.

Ainsi, écrit Hlebnikov :

« On sait que certains sons, comme « lâ » et « si », multiplient la capacité musculaire, quelquefois de seize fois, la concentrant par intervalle de temps. Le jour de l'accentuation du travail, pendant les moissons d'été, pour la construction de grands bâtiments, ces sons seront diffusés dans tout le pays par la Radio, multipliant ses forces considérablement. »¹⁸³

La langue zaoumienne, basée sur le pouvoir poétique de suggestion des sons de la langue, réalise pour Hlebnikov la réunion, grâce aux nouvelles technologies de communication, de l'esthétique et du politique. À première vue, on est frappé de constater que Hlebnikov imagine une utopie scientifique où l'écrivain n'a plus aucune place. La radio permettrait à l'écrivain d'avant-garde de se projeter dans le rôle de l'ingénieur de l'âme humaine, mais disparaîtrait paradoxalement en tant que faiseur de livres. Mais à regarder l'essai de Hlebnikov de plus près, il apparaît que la radio ne résout pas la question de l'écriture à laquelle l'écrivain reste lié matériellement. Dans l'essai « La Radio du futur », le fantasme d'une âme universelle se matérialise grâce à la Radio sous la forme d'une inscription. La radio inscrit cette âme universelle en lettres dans ce que Hlebnikov décrit comme « les toiles obscures d'énormes livres,

¹⁸³ Velimir Hlebnikov, « Radio budušego », *Tvoreniâ*, traduction personnelle, Sovetskij pisatel', 1986, pp. 637-639.

plus hauts que des maisons, qui ont poussé sur les places des villages, et dont les pages tournent lentement. »¹⁸⁴ La station de radio, qui matérialise la circulation des ondes radiophoniques et organise la vie sociale autour d'un nouveau centre, la « salle d'écoute radiophonique », est comparée par Hlebnikov à un livre. Ainsi, pour Hlebnikov, la radio ne réalise ni plus ni moins que la possibilité de porter la littérature elle-même à un niveau de totale ubiquité, de faire des rues des villes et des villages les pages de livres gigantesques, de faire s'identifier le monde et les lettres, de réaliser, en d'autres termes, une esthétisation totale de la vie. L'intérêt des avant-gardes russes pour les langues inventées et leur intérêt pour les nouveaux moyens de communication traduisent une même volonté, celle de faire de la littérature l'instrument esthétique-politique pour la création d'un monde nouveau. À ce titre, la radio n'est pas seulement un fantasme de science-fiction, mais le support d'une interrogation sur la nature du rapport entre l'écriture et le réel. Les théoriciens de l'art de propagande bolchévique ne manqueront pas, comme le décrit Groys, de relever ce passage de Hlebnikov lorsqu'ils théoriseront l'idée de l'artiste-ingénieur, expert en suggestion agitational, capable d'agir directement sur le réel pour le transformer¹⁸⁵. Aussi paradoxal que cela puisse paraître aujourd'hui, l'art de propagande sociale-réaliste puise ses prémisses théoriques dans les avant-gardes historiques. La politique linguistique qu'imposa Staline entre 1930 et 1950, connue sous le nom de « marrisme », est elle-même la radicalisation d'une utopie de langue universelle. Nicolas Marr (1861-1929) est à l'origine d'une élucubration linguistique sur l'origine et le futur des langues humaines, destinées à évoluer du plurilinguisme vers le monolinguisme, lequel « surgira de l'évolution naturelle de la vie sociale des

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ Voir par exemple Boris Aratov, « Language Creation », in *Russian Futurism through its Manifestos*, Anna Lazton, 1988.

peuples »¹⁸⁶. Nicolas Marr, comme l'écrit Marina Yaguello, n'est ni plus ni moins qu'un « fou qui rencontre le marxisme et s'en fait un alibi »¹⁸⁷. À partir du seizième congrès du Parti Communisme de l'Union Soviétique en 1930, Staline adopte l'idée de Marr que la société sans classe et sans frontière à venir sera aussi une société monolingue, et fait du marrisme la nouvelle religion d'Etat jusqu'en 1950. Au nom de ce monolinguisme à venir, la politique linguistique de Staline, à rebours des tentatives de Lénine de fournir aux peuples de nouveaux alphabets, impose l'alphabet cyrillique à tous les peuples de l'Union Soviétique et supprime dans les purges les linguistes qui s'étaient battus pour la diversité linguistique de l'Union Soviétique¹⁸⁸.

Ce que ne pouvait pas mesurer, semble-t-il, les avant-gardes historiques qui ont implicitement ou explicitement prêté la main à l'entreprise de propagande des régimes dictatoriaux à venir, étaient l'effet des moyens émergents de communication sur le réel, comme l'écrit Groys :

« C'est ici qu'on voit le talon d'Achille de toute l'esthétique d'avant-garde, qui n'a pas compris les mécanismes de stylisation de la réalité par les moyens modernes de sa présentation. Pour les théoriciens et les praticiens du LEF, la photographie et les nouvelles de journaux étaient un moyen de dévoiler la réalité. Ils ne pouvaient pas les percevoir comme une opération idéologique parce qu'ils partageaient cette idéologie et qu'ils participaient eux-mêmes activement à cette fabrication de la réalité. »¹⁸⁹

C'est exactement le même reproche que Walter Benjamin adressera aux avant-gardes historiques occidentales, notamment à Dada et au futurisme italien, dans son article de 1935 sur « l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »¹⁹⁰. Selon Benjamin, la reproduction technique, vers 1900, fut, avec le cinéma et la

¹⁸⁶ Nicolas Marr, *Les Tchouvaches Japhétides*, traduit du russe par Marina Yaguello, dans *Les langues imaginaires*, Seuil, 2006, p.322.

¹⁸⁷ Marina Yaguello, *idem*, p.147.

¹⁸⁸ Au sujet de l'imposition du cyrillique par Staline, voir Hans H. Wellish, *The Conversion of Scripts, Its Nature, History and Utilization*, University of Maryland, John Wiley and Sons, 1978.

¹⁸⁹ Boris Groys, *idem*, p. 81.

¹⁹⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, 2000.

photographie, en mesure de modifier le mode d'action des œuvres d'art et de conquérir une place parmi les procédés artistiques. De fait, la reproduction technique émergente a modifié, toujours selon Benjamin, la perception des œuvres d'art, en assourdissant l'aura de leur *hic et nunc*, et en rapprochant l'œuvre du récepteur, créant la possibilité d'un « alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité »¹⁹¹. La reproductibilité de l'œuvre d'art évapore la nature cultuelle de l'objet d'art, liée à l'authenticité que lui procurait son unicité, et permet l'apparition d'une nouvelle valeur de l'œuvre d'art, sa valeur politique : « Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde sur une autre pratique : la politique. »¹⁹² La prétention de l'œuvre d'art à s'adresser aux masses est un effet de la reproduction technique. Pour Benjamin, Dada et le futurisme italien ne font qu'anticiper ce bouleversement de la perception de l'œuvre d'art sur le plan de la littérature :

« Le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma. »

Chaque fois que l'on suscite une demande foncièrement nouvelle, frayant la voie à l'avenir, elle dépasse son propos. Ce fut si vrai dans le cas des dadaïstes qu'ils sacrifièrent, au profit d'intentions plus profondes – dont ils n'étaient évidemment pas conscients sous la forme où nous les décrivons ici –, les valeurs commerciales exploitées avec tant de succès par le cinéma. Les dadaïstes attachaient beaucoup moins de prix à l'utilité mercantile de leurs œuvres qu'au fait qu'elles étaient irrécupérables pour qui voulait devant elles s'abîmer dans la contemplation. Un de leurs moyens les plus usuels pour atteindre à ce but fut l'avilissement systématique de la matière même de leurs œuvres. Leurs poèmes sont des « salades de mots », ils contiennent des obscénités et tout ce qu'on peut imaginer de détritux verbaux. De même leurs tableaux, sur lesquels ils collaient des boutons ou des tickets. Par ces moyens, ils détruisent impitoyablement toute aura de leurs produits auxquels, au moyen de la production, ils infligèrent le stigmate de la reproduction. Devant un tableau d'Arp ou un poème de Stramm, on n'a pas, comme devant une toile de Derain ou un poème de Rilke, le loisir de se recueillir et de l'apprécier. Au recueillement, qui est devenu pour une bourgeoisie dégénérée l'école du

¹⁹¹ Walter Benjamin, *idem*, p. 269.

¹⁹² Walter Benjamin, *idem*, p. 282.

comportement asocial, s'oppose ici la distraction en tant que modalité du comportement social. »¹⁹³

Comme telle, la valeur de distraction qui se développe selon Benjamin dans tous les arts favorise une esthétisation de la vie politique dont s'empare le fascisme pour créer le culte du chef. Benjamin reproche à Dada, et plus explicitement au futurisme de Marinetti, d'avoir ignoré ce phénomène. On comprend mieux ainsi que le débat entre Dada et le Surréalisme, qui trouve son apogée à l'occasion de la Soirée du Cœur à Barbe, n'oppose pas simplement la politisation et l'autonomie politique de l'art, mais concerne l'alternative entre la politisation de l'art et l'esthétisation inévitable de la politique par les techniques émergentes de reproduction. En tant que les avant-gardes historiques ont anticipé et participé aux transformations de la perception de l'œuvre d'art qu'allaient produire les moyens émergents de reproduction, elles s'inscrivent malgré elles, et sans en avoir pleinement conscience ni sans en assumer la responsabilité, dans une esthétisation de la politique.

La théorie futuriste du « mot en tant que tel » rejette l'idée que la poésie puisse produire un contenu émotionnel individuel, qui pourrait être assimilable à l'âme d'un seul sujet, pour se concentrer sur la forme :

« Il apparaît clairement que jusqu'à nous les verbocréateurs se sont trop occupés de « l'âme » [*duša*] humaine (de l'énigme de l'esprit, des passions et des sentiments), et ont ignoré que [...] parce que nous, nous nous sommes plus préoccupés du mot que des précurseurs rebattus de la « psyché », l'âme est morte dans la solitude, et qu'il nous appartient d'en créer une nouvelle... Mais est-ce là notre souhait ? / Non ! / Puissent-ils plutôt vivre le mot en tant que tel [...]. »¹⁹⁴

Le mot en tant que tel pour Kručënyh est avant tout déterminé par les particules sonores et morphologiques du langage dont la zaoume est l'exploration systématique :

« les verbocréateurs futuristes aiment utiliser des mots déconstruits, des moitiés de

¹⁹³ Walter Benjamin, *idem*, p. 308.

¹⁹⁴ Aleksej Kručënyh, « *Slovo kak takovoe* », publié dans la revue du même nom en 1913. U.R.L. : <http://www.futurism.ru/manifest/slovo.htm>

mots et leurs composants fantasques et subtiles (la langue zaoumienne) »¹⁹⁵ Ainsi les zaumniki, en accord avec la théorie formaliste qui leur est contemporaine, définissent la « forme » du langage poétique comme une forme linguistique. Or, cette définition refoule implicitement le support matériel, la technique de reproduction, de cette forme, ainsi que son effet social réel. En effet, il est peu pertinent pour la théorie formaliste de savoir avec quels caractères d'imprimerie la forme linguistique est inscrite sur la page, ou sur quelle page cette forme est inscrite, puisque cette théorie s'appuie sur une définition de la langue comme système de phonèmes. Roman Jakobson définit la forme poétique comme une forme de langage où le choix des mots est déterminé par la répétition de phonèmes¹⁹⁶. Pourtant, les futuristes russes, au même titre que les futuristes italiens et Dada, ont largement expérimenté avec le support matériel de la littérature, créant des formes de publication qui innovaient par leur typographie, la lithographie, le choix du papier, et la composition du volume¹⁹⁷. Mais cette exploration du support matériel se faisait, du point de vue théorique, au nom d'une théorie qui, paradoxalement, niait l'importance du support pour privilégier l'idée d'une forme linguistique abstraite.

Comme l'a finement remarqué Boris Groys, ce n'est pas l'opposition esthétique supposée des avant-gardes au parti bolchévique qui entraîna, à partir des années 1930, la persécution de ces artistes par le parti, mais bien le fait que ces derniers entraient en compétition directe avec le parti pour l'appropriation esthétique et politique des médias émergents¹⁹⁸. Dans le domaine de la publication, plus spécifiquement, le

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Voir par exemple l'article de Roman Jakobson « La Nouvelle poésie russe », publié dans *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

¹⁹⁷ Parmi les nombreux ouvrages sur ce sujet, voir par exemple l'article de Johanna Drucker « Experimental/Visual/Concrete », in *Figuring the Word*, Granary Books, 1998 ; Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, University of Chicago Press, 1986 ; et Gerald Janeczek, *The Look of Russian Literature Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, 1984.

¹⁹⁸ Boris Groys, *idem.*

gouvernement bolchévique fut l'un des premiers gouvernements à utiliser la publication littéraire et journalistique de masse comme arme politique, en diffusant dans des quantités astronomiques la nouvelle littérature prolétarienne, et, plus subtilement, en imposant à travers la diffusion en masse de nouveaux alphabets l'idéologie bolchévique dans les pays jusqu'alors dominés par une tradition littéraire arabe¹⁹⁹. L'effet de cette entreprise éditoriale passe paradoxalement inaperçu, et a été rarement relevé, car elle touche plus à la nature des médias eux-mêmes qu'à leur forme ou à leur contenu. La transformation, par exemple, de toute une culture par la substitution de caractères latins ou cyrilliques aux caractères arabes qui prédominaient dans les pays de l'Union Soviétique a eu l'effet de couper définitivement ces cultures de leur héritage culturel propre. Le socialisme réaliste, pareillement, utilise la technique de reproduction esthétique comme outil de propagande d'une façon qui passe paradoxalement inaperçue. La forme visible de l'art de propagande devient en effet secondaire devant l'effet perceptif qu'impose la reproduction technique. À ce titre, le choix de la peinture figurative, dans le social-réalisme, et du style journalistique, dans la littérature prolétarienne, n'est pas tant une régression par rapport aux innovations formelles de l'avant-garde qu'une radicalisation de son projet esthético-politique de créer un art qui s'adresse aux masses selon les nouvelles modalités perceptives permises par les médias émergents. De fait, la nouveauté de la forme, qui pour l'avant-garde restait centrale, devient pour le parti bolchévique superflue au regard de la nouveauté absolue du contenu socialiste. À ce titre, les expérimentations formelles de l'avant-garde deviennent pour le parti bolchévique

¹⁹⁹ A ce sujet, voir Annie Epelboin, « Littérature mondiale et Révolution », in *Où est la littérature Mondiale ?*, sous la direction de Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, ainsi que Hans H. Wellish, *The Conversion of Scripts, Its Nature, History and Utilization*, University of Maryland, John Wiley and Sons, 1978.

suspectes, en cela qu'elles rivalisent avec la nouveauté du contenu socialiste, comme l'explique Boris Groys :

« [...] le caractère novateur de l'art soviétique était déterminé par la nouveauté de son contenu et non pas par la nouveauté bourgeoise de la forme qui se contente d'occulter l'ancien fond bourgeois. La culture stalinienne ne se percevait pas comme une utopie mais comme une culture survenant à la fin de l'histoire [...]. Pour une conscience aussi apocalyptique, la question de l'originalité de la forme artistique est quelque chose de définitivement dépassée. »²⁰⁰

Comme l'explicite par exemple la « Résolution du parti dans le domaine des Belles-Lettres » de 1928, les *papučiki*, ou « compagnons de route » (écrivains modérés, ni d'avant-garde, ni prolétaires), étaient tolérés au nom du fait qu'ils rentraient en émulation avec la littérature prolétarienne, émulation qui était profitable à celle-ci et représentait une étape nécessaire en vue de son hégémonie²⁰¹. L'avant-garde, au contraire, ne pouvait être tolérée car, en mettant la forme en avant, plutôt que son médium ou son contenu, elle n'admettait pas que la « nouveauté » en jeu puisse être entièrement reportée sur le contenu idéologique de l'art. Si les futuristes faisaient figure de révolutionnaires sous le régime tsariste, sous le régime prolétarien ils reflétaient un esprit individualiste bourgeois contraire au véritable esprit révolutionnaire²⁰². Il est important de comprendre ce phénomène par lequel les avant-gardes historiques ont été systématiquement persécutées et étouffées du fait même de leur incompréhension du pouvoir coercitif des médias émergents, incompréhension qui découle de l'accent qu'ils ont porté sur la forme. La langue zaoume, comme projet littéraire et politique de langue universelle, préfigurerait, selon Groys, la politique linguistique stalinienne. Pourtant, si, comme les efforts de linguistes pour promouvoir la diversité linguistique, elle fut vite réprimée et jetée dans l'oubli, c'est qu'elle

²⁰⁰ Boris Groys, *idem*, p. 86.

²⁰¹ « Résolution du parti dans le domaines des Belles-Lettres », traduction de Benjamin Goriély, in B. Goriély, *Les poètes dans la révolution russe*, Gallimard, 1934.

²⁰² Voir à ce sujet le témoignage direct de Benjamin Goriély dans *Les Poètes dans la révolution russe*, Gallimard, 1934.

mettait l'accent sur la forme verbale comme déterminant le fond, là où la langue universelle prédite par Staline devait naître d'un bouleversement dans les formes sociales, autrement dit, où cette langue devait être déterminée par son contenu.

La traduction de la poésie russe en France

Les anthologies de littérature russe qui apparaissent en France entre 1928 et 1970 reflètent une certaine vision de l'avant-garde qui s'aligne directement sur les prérogatives du parti communiste de débarrasser le nouvel art de toute innovation formelle. En effet, ni dans l'anthologie de Benjamin Goriély *La poésie nouvelle en U.R.S.S.*²⁰³, ni dans l'*Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours* d'Emmanuel Raïs et Jacques Robert²⁰⁴, ni dans l'*Anthologie de la poésie russe* de Jacques David²⁰⁵, ni dans l'*Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours* de Katia Granoff²⁰⁶, ni dans l'*Anthologie de la poésie russe* d'Elsa Triolet²⁰⁷, non plus que dans l'*Anthologie de la poésie russe : La Renaissance du vingtième*

²⁰³ *La Poésie nouvelle en U.R.S.S.*, publiée à Bruxelles aux Editions du Canard Sauvage en 1928. Benjamin Goriély (1898-1986), né en Russie, fut le membre fondateur de l'Association pour l'étude du mouvement dada et du Surréalisme, collabora à la revue *Esprit*, publia en 1960 un des premiers recueils de traductions de Velimir Hlebnikov, *Ka*, puis en 1967 aux éditions Feltrinelli *Le Avanguardia letteraria in Europa*, qui tente de comparer le Surréalisme avec le futurisme et reflète en partie l'idéologie soviétique à l'égard des avant-gardes (accusation d'individualisme et de révolte désespérée).

²⁰⁴ *Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours*, Bordas, 1947.

²⁰⁵ *Anthologie de la poésie russe*, Stock, 1949.

²⁰⁶ *Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours*, Gallimard, 1961. Katia Granoff (1895-1989), née en Ukraine, immigrée à Paris en 1924 où elle ouvre une galerie d'art qui sera notamment la première à faire redécouvrir les *Nymphéas* de Monet. Son anthologie de poésie russe a la particularité d'être quasi entièrement écrite en vers comptés et rimés, ce qui donne aux futuristes qu'elle traduit une allure conservatrice.

²⁰⁷ *Anthologie de la poésie russe*, P. Seghers, 1965. Pour composer son anthologie, à nos yeux la plus belle et plus complète anthologie de poésie russe de cette époque, Elsa Triolet confie la tâche à de nombreux poètes communistes ou sympathisants communistes dont Aragon, Guillevic, Charles Dobzynski (poète proche d'Aragon et auteur d'une *Anthologie de poésie Yiddish*) Jean Marcenac (poète proche d'Aragon), André Libérati, en collaboration avec des traducteurs comme Léon Robel et François Kérel. Triolet traduit elle-même la poésie de l'âge d'argent, privilégiant majoritairement le contenu sur toute tentative de rendre la forme. Jakobson fournit une préface à cette anthologie.

siècle de Nikita Struve²⁰⁸, ne saurait-on trouver une seule lettre de zaoume. La section « futuriste » de ces anthologies est exclusivement illustrée par des poèmes de Maâkovskij et de Hlebnikov dénués de zaoume, et la plupart du temps traduits en vers libre blanc. L'anthologie d'Elsa Triolet est cependant plus ambitieuse que toutes celles que nous venons de citer, car on y trouve un poème en prose de Hlebnikov farci de néologismes qui sont traduits par autant d'élégants néologismes de l'invention d'Elsa Triolet. Cependant, comme nous l'avons fait remarquer, la néologie de Hlebnikov n'est pas de la zaoume. De même, le nom de Kručënyh apparaît pour la première fois dans la liste des poètes futuristes russes en traduction dans l'anthologie de Triolet, mais, étonnamment, à travers un texte où ne figure aucune zaoume.

La zaoume nous paraît ainsi être la grande absente de ces anthologies de poésie russe des années 1920 à 1970. Son absence reflète directement la volonté des éditeurs et traducteurs de privilégier la nouveauté du contenu socialiste sur celle de la forme. En d'autres termes, la traduction de l'avant-garde russe en France ne tolère les écrivains de l'avant-garde qu'au prix de les présenter comme des *papučiki*, des écrivains qui accompagnent, pour un temps, la politisation radicale de l'art que proposait la littérature prolétarienne et le social-réalisme, mais dont les innovations formelles n'entraient pas en rivalité directe avec la nouveauté absolue du contenu socialiste. On trouve des échos plus ou moins nuancés des résolutions du parti communiste sur les « Belles-Lettres » dans la majorité des préfaces et notes biographiques des anthologies de poésie russe publiées en France entre 1947 et 1970, notamment dans le traitement qui y est fait de la personne littéraire de Hlebnikov. L'anthologie de 1948 de Jacques David privilégie les poèmes de Hlebnikov qui affichent un thème révolutionnaire, au détriment des poèmes néo-primitivistes de sa première période où la langue est plus

²⁰⁸ *Anthologie de la poésie russe : La Renaissance du XX siècle*, Aubier-Flammarion, 1970.

expérimentale. Il en va de même de l'anthologie de 1947 d'Emmanuel Raïs et de Jacques Robert, lesquels mettent l'accent sur la période « d'acceptation de la révolution » dans l'œuvre de Hlebnikov²⁰⁹. Benjamin Goriély lui-même, dans le recueil de traductions de Hlebnikov *Ka*, publié en 1960 dans la collection « Vent d'Est » de l'éditeur Vitte, assimile les expérimentations « inintelligibles » de Hlebnikov à un nihilisme russe auquel il associe un esprit de révolte caractéristique du « pourrissement » de « l'anticapitalisme » des premières années du futurisme, et voit au contraire dans la poésie révolutionnaire de Maâkovskij l'aboutissement du futurisme²¹⁰. Dans son anthologie de 1970, Nikita Struve considère que « le futurisme a donné le meilleur de lui-même lorsqu'il a dépassé le stade polémique et expérimental ou chez les poètes qui ont subi son influence sans partager ses excès »²¹¹ ; les « excès » en question sont de toute évidence ceux de la zaoume. Quant à l'anthologie de 1961 de Katia Granoff, sa notice biographique qualifie les expérimentations linguistiques de Hlebnikov d'« expériences de laboratoire »²¹². Cependant, comme Granoff est issue de l'immigration blanche, on peut penser que ce rejet de la zaoume reflète moins l'idéologie soviétique que les limites de son propre goût personnel.

L'anthologie de poésie russe d'Elsa Triolet, parue en 1965, fut sans doute la plus influente à son époque, à en juger par le succès dont a joui sa formule collaborative dans les écoles de traduction poétique françaises. La formule de cette anthologie était de coupler des poètes russes avec des poètes français sympathisants communistes par l'intermédiaire de traducteurs chargés de fournir à ces derniers des versions

²⁰⁹ Emmanuel Raïs et Jacques Robert, *Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours*, Bordas 1947.

²¹⁰ B. Goriély reprendra les mêmes idées dans son ouvrage critique *Le Avanguardia letterarie in Europa*, Feltrinelli, 1967.

²¹¹ *Anthologie de la poésie russe : la renaissance du vingtième siècle*, Nikita Struve, 2^{ème} édition, YMCA Press, 1991, p. 24.

²¹² Katia Granoff, *Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours*, Gallimard, 1961.

interlinéaires et des commentaires stylistiques. Les poètes français s'essayaient ensuite à « poétiser » ces versions interlinéaires et une ou plusieurs traductions ainsi créées étaient ensuite choisies collectivement. Certains poètes traducteurs bilingues, comme Léon Robel ou Elsa Triolet, avaient la liberté de poétiser leurs propres traductions. Sur ce modèle collaboratif seront formées deux écoles françaises de traduction poétique de grande influence : la Fondation Royaumont, qui a publié, entre 1988 et 2003 quelques traductions du russe (dont Hlebnikov) et qui comptait, dans le domaine du russe, des traducteurs/poètes comme Léon Robel, Hélène Henry, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Pierre Alferi, Emmanuel et Remy Hourcade, et « l'orchestre » de traducteurs et professeurs d'université qui s'est réuni au début des années 1980 autour du traducteur, historien de la littérature et théoricien de la traduction Efim Etkind, et qui comptait Jean Besson, Jacques David²¹³, le jeune André Markowicz, George Nivat, le poète-traducteur Eugène Guillevic, et enfin Léon Robel. On peut mesurer par la récurrence de certains noms entre ces écoles le rôle fondateur qu'a pu jouer dans l'histoire de la traduction française l'anthologie de Triolet. L'anthologie de Triolet fut préfacée par Roman Jakobson, et reflète en partie le programme traductif que ce dernier allait conceptualiser quelques années plus tard dans son célèbre article sur « Les Aspects Linguistiques de la traduction »²¹⁴ : la traduction de poésie est l'œuvre d'un poète qui « transpose créativement » les éléments formels d'un poème d'une langue à l'autre. A ce titre, « la transposition créatrice », qui se joue d'une langue à l'autre, est à distinguer de ce qu'il appelle la « traduction intersémiotique », qui se joue d'un support à un autre (des lettres à la peinture, par exemple). On retrouve dans la traductologie de Jakobson la partition déjà évoquée entre forme linguistique et

²¹³ Jacques David, qui était le plus vieux de l'orchestre, avait édité en 1949 une *Anthologie de la poésie russe* qui, comme toutes les anthologies qui l'avaient précédée et qui lui auront succédé, ne fait aucun cas de la poésie zaoumienne.

²¹⁴ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), traduit par N. Ruwet, in *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.

support matériel de l'œuvre ; le choix de débarrasser la poésie de Maâkovskij de ses éléments formels en traduction est, paradoxalement, le produit de ce parti pris formaliste. Elsa Triolet choisit de traduire la poésie acrobatiquement rimée de Maâkovskij en vers libre blanc, afin de privilégier son contenu. Elle prend la liberté d'abstraire la forme du contenu, et de produire une traduction modestement informative, agrémentée d'une version russe (publié sous forme de note en bas de page) qui permet au russophone de juger de la forme linguistique originale du poème. Le paradoxe de cette vision de la traduction poétique est que, dès lors que l'activité traductive est séparée en deux tâches, la version interlinéaire qui s'occupe de rendre le contenu du poème, et la « poétisation », où la forme est considérée non pas comme un support matériel mais comme une forme linguistique, le traducteur est entièrement libre de privilégier tantôt le contenu tantôt la forme, situation qui ne permet pas toujours une prise de distance par rapport aux contraintes idéologiques qui pèsent sur le traducteur. Or, dans le contexte de l'après-guerre, le ralliement des poètes et artistes de toute nationalité au parti communiste était un enjeu qui faisait de la scène littéraire parisienne un champ d'inimitié et de lutte souvent aveugle. L'amitié qu'avait entretenue par exemple Il'â Zdanevič-Iliazd avec Pablo Picasso était l'objet d'une jalousie féroce de la part d'Aragon, et certains critiques prêtent à ce dernier le fait d'avoir soudoyé Henri Matisse pour saboter la collaboration artistique d'Il'â Zdanevič-Iliazd avec ce dernier autour d'un livre d'artiste²¹⁵. Ainsi le choix d'Elsa Triolet de privilégier le contenu des poèmes de Maâkovskij sur leur forme ne reflète pas tant un manque de confiance en ses propres talents de poétesse francophone²¹⁶ que

²¹⁵ Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks, Cultural Myth and the Modern Poet*, Harvard University Press, 1991, p. 273.

²¹⁶ « Alors, le traducteur fera mieux de se passer de rimes, indiquant que l'original est rimé, plutôt que de fausser l'image du poème, dont la forme, dans sa langue d'origine, est inédite, en lui accolant au bout de chaque vers une rime usée qu'il traînera comme le chat une casserole à sa queue. » Elsa Triolet, *idem*, p. 13, 14.

le privilège accordé par l'idéologie soviétique officielle au contenu socialiste des « Belles-Lettres » au détriment de toute expérimentation formelle. L'absence de représentation de la zaoume russe en France dans l'entre-deux-guerres et jusque dans les années 1970 a donc en partie pour cause le rejet de la poésie zaoumienne des littératures admissibles au rang des compagnons de route de la révolution soviétique, rejet issu de l'idéologie soviétique et repris en chœur par les littérateurs, éditeurs, traducteurs et poètes sympathisants communistes en France.

Ce contexte idéologique permet d'expliquer comment les intellectuels les plus enthousiastes pour l'art futuriste russe ont pu participer à l'éviction et au refoulement systématiques des éléments formels les plus innovants de cette avant-garde. Cette éviction est une conséquence de la croyance profonde des avant-gardes et de leurs héritiers, d'un côté, dans le pouvoir de l'art de transformer la vie, et, de l'autre, dans l'existence d'une forme qui serait abstraite de son support matériel. Cette croyance repose sur une incompréhension profonde du pouvoir de coercition réelle des techniques de reproduction et de communication qui ont émergé au tournant du vingtième siècle. L'avant-garde croyait pouvoir transformer la réalité par la manipulation des perceptions à travers la découverte de formes abstraites, dont la zaoume était l'épicentre en littérature. On peut dire que l'échec politique et la disparition de l'avant-garde historique sont dus en partie à la partition erronée qu'elle a opérée entre la forme abstraite et la fonctionnalité réelle de son support matériel.

Certains artistes de l'avant-garde historique ont saisi très tôt que la qualité abstraite de la forme en art ne pouvait se détacher qu'artificiellement de son support concret et ont voulu se rendre responsables des conditions matérielles de production de l'œuvre. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'intérêt de certains futuristes, et en premier lieu de Zdanevič-Iliazd, pour la typographie.

Le retour du média

Malgré la volonté d'internationalisme de Zdanevič-Iliazd, la zaoume restera pourtant attachée dans les esprits au nationalisme dont elle était en partie le reflet. Le nom de futurisme allait être associé à celui de fascisme. Cette association n'avait rien d'arbitraire et Zdanevič-Iliazd en avait conscience. À cause du ralliement de Marinetti au fascisme, et après le bombardement de Guernica en 1937, le nom de futurisme sera banni de la coterie artistique parisienne. Zdanévič raconte dans ses mémoires l'effet décisif du geste de Picasso qui, en 1952, à l'enterrement de Paul Eluard, avait refusé de serrer la main à Marinetti²¹⁷. L'association des formes de régimes totalitaires qu'allait connaître l'Europe avec l'avant-garde historique était alors un fait confirmé. À l'approche de la Seconde Guerre mondiale, le thème de l'« hygiène de la guerre », qu'avaient alors défendu les futuristes italiens, les thèmes de la machine, de la virilité, et le nationalisme qui y étaient attachés, le ton même de la poésie de dada et des futuristes et leur intérêt pour le pouvoir de la parole enregistrée avaient été récupérés par le discours politique des belligérants de la Seconde Guerre mondiale. Charlie Chaplin, dans *Le Dictateur* (1940), prête à Hynkel, sa caricature d'Hitler, un discours entièrement composé de mots passablement zaoumiens aux sonorités allemandes et belliqueuses, qui se transforment parfois en toux ou en grognement. Les innovations de l'avant-garde, qui reflétaient en partie la violence d'une époque, étaient définitivement intégrées dans la politique. Le combat initié par Zdanévič et la revue « Meurtre sans effusion de sang » pour défendre l'autonomie de l'art devant le politique s'achevait sur un échec.

²¹⁷ Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Régis Gayraud, *Il'â Zdanevič (1894-1975) L'Homme et l'œuvre*, sous la direction de Michel Aucouturier, Université Paris IV, 1991.

Citons à ce titre la façon dont Stefan Themerson, auteur britannique issu de l'avant-garde polonaise et parisienne des années 1920, parlera de la poésie en langue inventée en 1949 :

« I have been fed-up with political oratory and with ezrapoundafskinian jazz plus joyce plus dadamerz plus some homespun rachmaninoff glossitis. Avant-garde, I thought, got to go back to Diderot, yes, Denis, of all people, to the time when men and women tried to think, and it should start from there again. « Well, your damn' thinking didn't prevent the war, did it? » the clever ones said. « Well, did/ (&will ?) your damn' singing ? [...] » »²¹⁸

Quelle que soit la responsabilité éthique que l'on prête à l'artiste, il semble en tout cas clair que pour Zdanevič-Iliazd, au moment où il abandonne le rêve d'une communauté d'avant-garde, la question se pose de savoir si la littérature d'avant-garde peut vraiment rendre compte de la fracture, et finalement de la violence dont elle est elle-même l'effet. La transformation de Zdanevič-Iliazd, qui se fera appeler Iliazd à partir des années 1940, en « faiseur de livres », est une réponse à cette question. De fait, l'influence d'Iliazd sur la seconde moitié du vingtième siècle est beaucoup plus marquée par sa propre réflexion sur les effets politiques, culturels et esthétiques du média que sur la problématique de la forme propre aux avant-gardes. En effet, son influence a été remarquable sur les mouvements expérimentaux de l'après-guerre qui se sont donnés pour objet l'interrogation du média en tant que tel : le lettrisme, la poésie sonore, la poésie concrète puis visuelle, et le livre d'artiste.

Le mouvement de la poésie sonore, dans l'après-guerre, offre une illustration de ce qu'aurait pu être une poésie zaoumienne enregistrée. La poésie sonore naît, comme semble l'admettre certains historiens de ce mouvement, du mouvement lettriste, à l'occasion de l'enregistrement des « Crirythmes » de François Dufrêne sur bande

²¹⁸ Stefan Themerson, *Bayamus*, Gaberbocchus, 1949.

magnétique en 1953²¹⁹. L'influence du futurisme russe sur la poésie sonore est attestée directement par leurs auteurs. Maurice Lemaître réalisera la possibilité de superposer plusieurs voix sur une même piste, comme l'avait imaginé Zdanevič-Iliazd, et reconnaît sa dette envers la zaoume en intitulant une de ses pièces enregistrées « CRI pour les jeunes poètes soviétiques qui préfèrent Hlebnikov à Maâkovskij »²²⁰. À partir de la fin des années 1970, alors que le champ de la poésie sonore se constituait rétrospectivement une histoire, notamment grâce à la publication d'anthologies, les premières oeuvres zaoumiennes de Zdanevič-Iliazd furent intégrées à l'histoire de ce mouvement et enregistrées vraisemblablement pour la première fois. Ainsi, l'anthologie de poésie sonore *Futura, Poesia Sonora, Antologia storico critico della poesia sonora* publiée en 1978 comporte un enregistrement d'une performance de l'œuvre théâtrale zaoumienne de Zdanevič-Iliazd *asĖl naprakAt* où apparaissent des passages orchestraux. La zaoume de Zdanevič-Iliazd est encore considérée aujourd'hui par des poètes sonores contemporains comme Dick Higgins ou Sergej Sigej comme un élément essentiel de la préhistoire du mouvement de la poésie sonore.²²¹ Les passages orchestraux de Zdanevič-Iliazd résonnent aujourd'hui avec l'intérêt de certains poètes sonores contemporains pour la possibilité d'une interaction de nature sub-sensorielle entre le poète et son auditeur. Le poète contemporain Dmitry Bulatov, par exemple, reconnaît dans les passages orchestraux de Zdanevič-Iliazd l'origine de l'intérêt moderne pour le « techno-body » dans les arts :

« [...] one cannot rule out the possibility of a literature (and art as a whole) evolving towards the creation of a temporal (temp-oral?) concept of reality, where

²¹⁹ Voir par exemple Jean-Pierre Bobillot, *Poésie Sonore, éléments de typologie historique*, Les Éditions le clou dans le fer, 2009.

²²⁰ Dans la pièce enregistrée « Sergej (hommage à Sergei Eisenstein 1963) », on entend un chœur de huit voix simultanées. Maurice Lemaître, *La Lettre et le silence au-delà des mots*, éditions Saravah, 1964.

²²¹ Voir par exemple Dick Higgins, « Four Points toward a Taxonomy of Sound Poetry » et Sergej Sigej, « Pravil'nyj sposob hlopanyj dver'û », dans l'anthologie *Homo Sonorus: An International Anthology of Sound Poetry*, édité par Dmitry Bulatov, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001.

the role of interface would be played not by an outside foreign body of the author/reader/viewer, etc., but by an individual techno-body of the perceptive person (subject). The technology securing the interaction between a user and a work of art through user's senses (vision, hearing, etc.) will be replaced by neurotechnology able to directly stimulate the brain. Will the dictatorship of speech, graphic form, and acoustic image come to an end? »²²²

Quel que soit le crédit que l'on voudra accorder au rêve scientifique d'un évènement pur qui « stimulerait » directement le cerveau, il faut reconnaître que la zaoume, en songeant à se transposer sur un support analogique, y a participé. De fait, plutôt que de penser les médias sonores analogiques et numériques par opposition à l'imprimé, il convient plutôt de considérer que le livre imprimé, dans l'œuvre de Zdanevič-Iliazd du moins, suit une évolution parallèle à celui des technologies émergentes. À travers le livre imprimé, Iliazd pose des questions sur les rapports du sujet et du langage humains aux modes de reproduction mécanisée, questions qui sont fondamentalement les mêmes que celles que posent le gramophone ou le cinématographe à la même époque.

La publication de la dernière pièce du cycle zaoumien de Zdanevič-Iliazd *LidantŬ fAram* en 1923 est un adieu au moment de la jeunesse et de l'avant-garde, et l'amorce de ce qui sera, une dizaine d'année plus tard, l'œuvre d'Iliazd, le « faiseur de livres ». Zdanevič-Iliazd n'était pas le seul à conduire des expériences typographiques en poésie. Mallarmé, déjà, avec la publication du *Coup de Dés* en 1897, avait ouvert le champ poétique à une exploration de la typographie. Mentionnons aussi les poèmes-affiches de F.T. Marinetti et de Pierre Albert-Birot, les collages de Tristan Tzara et de Raoul Hausmann, les calligrammes d'Apollinaire, et les compositions typographiques de Vasilij Kamenskij, Lazar el Lisickij (dit El Lissitzky) et Alexander

²²² Dmitrij Bulatov, « *pri-govori i po-slišanie* », dans *Homo Sonorus*, édition citée, p. 22.

Rodčenko²²³. Le choix de la taille, du corps et de la police de caractère, ainsi que celui de l'espacement et de la disposition typographique qui se déploient dans *LidantŮ fAram* acquiert une dimension presque autonome par rapport à la nécessité de transcrire analogiquement la scénographie des « sons purs » qui constituait, dans une composition orchestrale simultanée, la voie rêvée d'un accès immédiat à l'inconscient. Lorsque Zdanevič-Iliazd réalise en 1923 son œuvre de typographie zaoumienne *LidantŮ fAram*, le terme de poésie concrète, qui apparaît dans les années 1950 pour désigner des poèmes visuels jouant autant de la typographie que de l'anagramme ou du design, n'existait pas encore. Cependant, l'œuvre typographique de Zdanevič-Iliazd sera rétrospectivement intégrée à la préhistoire de ce mouvement. Le mouvement de poésie concrète a une double origine. D'un côté, le travail d'Eugen Gomringer, lequel, avec la publication de *Konstellations* en 1953, reprend à son compte le projet du formalisme de l'architecte et designer Max Bill. Ce dernier était inspiré de différentes versions du formalisme artistique tel que pratiqué par Malevič, Mondrian, ou Theo van Doesburg. C'est, semble-t-il, le groupe de Theo van Doesburg « Abstraction-Création », forgé dans les années 1930, qui définit le plus clairement les objectifs d'un « art concret » : la recherche d'une forme universelle de langage n'ayant aucun lien avec la nature, la vie affective ou le sensible. Eugen Gomringer crée des poèmes de peu de mots arrangés selon une structure simple et rigide sur la page d'une façon qui était censée traduire le contenu de ces mots dans le langage abstrait des relations numériques et géométriques de la page. Simultanément, au Brésil, le groupe des Noigandres, formé à Sao Paolo autour de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, et Décio Pignatari, nouait dans des poèmes d'une grande richesse typographique les ambitions d'un formalisme dénué de tout expressionnisme et la

²²³ Voir au sujet de l'histoire de la poésie visuelle Johanna Drucker, *The Visible World : Experimental Typography and Modern Art Practice*, University of Chicago Press, 1994, ainsi que l'ouvrage collectif *Visible Writing*, édité par Marija Dalbello et Mary Lewis Shaw, Rutgers University Press, 2011.

tradition poétique moderniste principalement anglophone (Ezra Pound, James Joyce et Gertrude Stein), mais aussi continentale (Mallarmé, Apollinaire, Dada et les poètes futuristes).²²⁴

Iliazd sera rétrospectivement intégré à la préhistoire de ce mouvement en 1969 à l'occasion de l'exposition internationale de poésie concrète « La Mostra di poesia concreta » de Venise, au côté d'autres figures tutélaires comme Mallarmé, Pierre Albert-Birot, Marinetti ou Schwitters. La place de Zdanevič-Iliazd dans cette préhistoire du mouvement de poésie concrète est justifiée par une publication comme *LidantŮ fAram*, où l'aspect visuel de la typographie devient prédominant. Cependant, contrairement à Gomringer ou aux poètes du groupe des Noigandres, la poésie typographique zaoumienne de Zdanevič-Iliazd, non plus que celle des autres figures tutélaires de l'exposition de Venise, ne reflète entièrement la recherche d'un formalisme dénué de toute expression lyrique, comme le remarque Johanna Drucker :

« Marinetti's Futurist work, though anti-lyrical, depends upon a notion of effects and formal essences which betrays his symbolist background while the work of Russians Kamensky and Zdanevich is suffused with personal expression and individual emotions ».²²⁵

La nature extrêmement « sale », fouillée, éclectique et hétérogène des compositions typographiques zaoumiennes de Zdanevič-Iliazd, sans aucun doute, contraste fortement avec l'apparence de « propreté » de la poésie concrète, pour reprendre une distinction de l'écrivain Stephen Scobie²²⁶. De ce point de vue, il serait difficile de justifier l'appartenance des poèmes typographiques zaoumiens de Zdanevič-Iliazd dans autre chose qu'une préhistoire de la poésie concrète. Cependant, l'évolution, à partir de la fin des années 1930, de la poésie typographique d'Iliazd semble plutôt

²²⁴ Sur l'histoire de la poésie concrète, voir Johanna Drucker, « Experimental/Visual/Concrete » dans *Figuring the Word*, Granary Books, 1998.

²²⁵ Johanna Drucker, « Experimental/Visual/Concrete », dans *Figuring the Word*, Granary Books, 1998, p. 114.

²²⁶ Cité par Johanna Drucker, *idem*, p. 129.

prouver le contraire. L'insertion de Zdanevič-Iliazd dans l'histoire de la poésie concrète se justifie par la ressemblance de certains traits formels de ses œuvres typographiques plus tardives, traits qu'il partage avec d'autres poètes visuels, designers et typographes qui ont fondé les bases du mouvement de poésie concrète. Alors que naissait la poésie concrète, les livres d'artiste d'Iliazd se rapprochent de plus en plus d'un modèle de pureté qui définira le début de la poésie concrète. Les livres d'Iliazd publiés entre 1940 et 1970 embrasseront une esthétique d'apparence plus pure et plus « propre », caractérisée notamment par la recherche d'un équilibre visuel dans l'espacement des lettres et des mots (Iliazd introduisant pour la première fois des espaces variables entre les lettres pour aérer la page) et dans le rapport entre le texte et l'image, ainsi que par l'usage exclusif de la police typographique Ghil Sans, une des polices linéaires, pures et « propres » qui étaient devenues la marque de fabrique de la poésie concrète dans ses débuts.

On trouve ainsi de nombreux traits formels communs entre les livres d'artiste d'Iliazd et les poètes qui figurent dans l'anthologie de poésie concrète publiée en 1967 par Emmett Williams, notamment l'usage d'une typographie polychrome, chez Augusto de Campos ou Henri Chopin, une disposition des lettres suggérant des lectures multidirectionnelles ou en constellation, que l'on retrouve chez Hansjörg Mayer ou Franz Mon, ou encore la surimposition de plusieurs lettres et l'usage du palindrome, que l'on retrouve par exemple dans le travail de Bob Cobbing²²⁷.

Les aspects les plus singuliers de la poésie typographique zaoumienne de Zdanevič-Iliazd trouveront un écho plus direct dans la poésie visuelle plus tardive, alors que cette poésie se diversifie et s'éloigne de son modèle formaliste « concret ». Ainsi l'usage de polices et de tailles de caractère extrêmement variées telles qu'utilisées

²²⁷ *An Anthology of Concrete Poetry* édité par Emmett Williams, Something Else Press, New York, 1967.

dans *Lidantŭ fAram* se retrouve dans l'œuvre de Ronald Johnson, bpNichols (sic), Johanna Drucker (en particulier dans *The Word Made Flesh*, publié en 1999) ou Jack Hirshman (en particulier, *Cockroach st.*, publié en 1975), lequel a d'ailleurs traduit une œuvre zaoumienne de Zdanevič-Iliazd en anglais²²⁸. La revendication de la typographie zaoumienne de Zdanevič-Iliazd par les poètes visuels qui ont succédé aux poètes concrets, ainsi que les correspondances esthétiques entre l'œuvre d'Iliazd et la poésie concrète justifie, rétrospectivement, l'inscription évidente de l'œuvre de Zdanevič-Iliazd dans le bouleversement esthétique produit par l'émergence de nouveaux médias, et l'éloigne du modèle plus expressionniste de l'avant-garde historique des années 1910 et 1920. Cependant les livres d'artiste d'Iliazd se distinguent, malgré ces coïncidences formelles, du mouvement de poésie concrète comme de celui de la poésie visuelle, d'un côté, par l'attention portée par Iliazd aux éléments combinatoires et séquentiels du livre, et de l'autre, par leur exploration des effets de discours produits par la reproduction mécanique du livre.

Zdanevič-Iliazd, qui se fera maintenant appeler Iliazd, entreprit à partir des années 1930 et jusqu'à sa mort en 1975 de publier, avec la collaboration de nombreux artistes de son temps, et aux frais de sa propre maison d'édition, les éditions du Degré 41, une série de livres d'artiste²²⁹. Ces livres semblent aujourd'hui encore, d'une façon tout à

²²⁸ Jack Hirschman mentionne cette traduction dans ses notes : « When I was there in 1964 [Paris], was shown one of [Iliazd's] very rare typographical books, which in fact left its mark so deeply in me that his technique turned upon the first street-publication that was done of my work in San Francisco. I translated (believe it or not) a couple of poems of his which were published in Maryland. They read like utter Dada but we had a hell of a laugh translating them ». Citation reproduite dans *Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry*, compiled by Ruth and Marvin Sackner, 1986, p.69.

²²⁹ Voici, à titre d'exemple, quelques des livres d'artiste d'Iliazd que nous avons pu consulter, principalement à la New York Public Library : *La Maigre* (1952), présente un texte satirique du dix-septième siècle écrit par Adrien de Monluc, avec des illustrations de Picasso ; *Récit du Nord et Régions froides* (1956), avec un texte de voyage imaginaire écrit par René Bordier et une eau-forte en couleur de Camille Bryen, présente un exemple de langue inventée de l'époque classique ; *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie* (1964), présente, dans une mise en page en constellation, des textes de l'astronome du dix-neuvième siècle Guillaume Tempel, avec des eaux-fortes de Max Ernst ; *Hommage à Roger Lacourière* (1968), comporte un poème d'Iliazd accompagné d'eaux-fortes et de pointes-sèches de nombreux artistes ; *Boustrophédon au miroir* (1971) avec des gravures à l'eau-forte de Georges Ribemont Dessaignes évoquant des cartes à jouer, des insectes et des animaux, et où Iliazd

fait programmée par Iliazd, plus connus des historiens de l'art que des critiques littéraires. Iliazd, la plupart des cas, n'est ni l'écrivain, ni l'illustrateur de ces livres, mais le « metteur en lumière », conférant, peut-être pour la première fois, le rôle créateur central du livre à l'éditeur-imprimeur, Iliazd se rendant responsable de l'édition ainsi que de l'impression, à laquelle il collaborait au sein des imprimeurs de métier de l'imprimerie Union²³⁰. Comme le résume Johanna Drucker :

« Iliazd's books [...] have the traditional making generally associated with fine books [...]. But their real deviation from traditional form comes in the selection of elements - images, text, materials - and the process by which they each evolve into a book which is uniquely expressive of Iliazd's aesthetic vision. »²³¹

Ce sont des objets éditoriaux extrêmement raffinés par leur typographie et leur maquette, réunissant des illustrations des plasticiens parmi les plus renommés de leur temps et d'écrivains parfaitement inconnus ou oubliés pouvant appartenir à des époques tout à fait différentes, mais qui présentent une lointaine préfiguration de certains éléments de la poésie d'avant-garde. Ainsi, les traits d'esprits de l'écrivain du dix-septième siècle Adrien de Monluc auquel Iliazd consacre deux livres, *La Maigre* (1952) et *Le Courtisan Grotesque* (1974), sont des exemples de *sdvig* sémantiques avant la lettre, et la langue inventée par René Bordier, auteur du même siècle, dans son récit de voyage imaginaire *Récit du Nord et régions froides* (1956) est une préfiguration de la zaoume. D'une certaine manière, les livres d'Iliazd réalisaient le

créée de la zaoume en inversant, une ligne sur deux, le sens de lecture des lettres d'un poème de sa composition selon le principe du boustrophédon ; *Pirosmanichvili* (1972), un hommage au peintre naïf géorgien Niko Pirosmanichvili traduit par André Du Bouchet et Andrée Robel, accompagné d'une pointe sèche de Picasso ; *Le Courtisan Grotesque* (1974) est une mise en page inventive d'un texte picaresque du dix-septième écrit par Adrien de Monluc qui présente des préfigurations de ce que les futuristes appelleront le *sdvig*, avec des illustrations en couleur de Miro.

²³⁰ Fondée à Paris par les émigrés russes Volf Chalit et Dimitri Snégaroff en 1909, l'imprimerie Union avait une place prépondérante dans la scène politique, littéraire et linguistique en France. Elle publia entre autres les *Calligrammes* d'Apollinaire, les revues *La Révolution Surréaliste* et *Minotaure*, et l'œuvre d'Iliazd à partir de son arrivée à Paris. Iliazd prend part à l'impression de ses livres d'artistes et disposera même, dans les derniers temps de sa collaboration, d'un atelier propre au sein de l'imprimerie. Voir Antoine Perriol, « Iliazd et l'imprimerie Union », *Les Cahiers de l'Iliazd Club*, numéro 7, 2010.

²³¹ Johanna Drucker, *Figuring the Word*, Granary Books, 1998, p.195

programme de la « toutité » qu'il avait élaboré avec Mihail Lidentû en Russie. Zdanevič-Iliazd s'était fait le théoricien du groupe d'avant-garde du peintre Mihail Larionov de la queue de l'âne, au sein duquel il élabore, avec Mihail Lidentû, une théorie néo-primitiviste de l'art appelée *vsečestvo* : la « toutité », ou encore le « toutisme ». En s'appuyant sur le néo-primitivisme, la toutité défendait une vision anachronique de l'art dans sa fonction sociale, décorative et religieuse, dans laquelle l'artiste s'effaçait derrière l'entité abstraite et technique, ornementale de la culture. Les formes artistiques, dans leur période d'épanouissement, laissent voir une grande unité entre elles, unité caractérisée par le rythme de leurs couleurs, lignes et facture. Ainsi, à travers la recherche de ce rythme qui unit toutes les disciplines artistiques à travers les âges, la toutité permettait une certaine aspiration à l'universalité. C'est notamment les toutistes qui furent responsables de la découverte du peintre naïf géorgien Niko Pirosmanišvili. Les livres d'Iliazd réalisent en partie ce programme, l'universalité des formes artistiques transcendant ici les disciplines (littérature et arts plastiques) autant que les époques, et l'autorité littéraire s'effaçant derrière la fonction ornementale de l'œuvre. La typographie et la composition livresques, plus exactement, deviennent un élément neutre qui unifie, en une vision unique à Iliazd, des éléments de supports, de genres, de provenances et d'époques les plus diverses. Comme l'écrit encore Antoine Perriol :

« Il ne s'agit pas [...] d'une traditionnelle restitution, d'une diffusion d'un texte, car [Iliazd] s'approprie pleinement le contenu des ouvrages sur lesquels il travaille et les reformule dans son langage poétique et typographique. Il résout ainsi à sa manière la question du codage bibliophilique, de la transcription de l'écrit original – qu'il soit manuscrit ou non – vers sa version définitive, publique. La vérité archéologique des plombs correspondant à la typographie de telle époque, ou bien celle du fac-similé, n'intervient à aucun moment dans sa démarche puisqu'il élimine volontairement, et grâce à l'utilisation de caractères relativement neutres, toute appartenance d'un texte à son milieu originel ». ²³²

²³² Antoine Perriol, *idem*, p.46.

Tout en réalisant un programme qui avait été en partie élaboré dans sa période avant-gardiste, le programme toutiste, ces livres se distinguent des publications traditionnelles de l'avant-garde : pas de glorification de l'auteur, pas d'esthétique programmatique (sous la forme d'un manifeste), aucun rattachement à un groupe, et surtout, une lourde référence au passé. Rappeler ici le programme toutiste nous permet de comprendre en quoi ces livres ne sont pas des *livres de peintres* tels qu'en produisait la tradition des poètes symbolistes. Ces livres ne sont pas conçus comme des objets de consommation de luxe où la renommée d'un artiste vient s'ajouter à celle d'un poète pour augmenter la valeur marchande du recueil de poésie. Ils sont conçus comme des objets d'art à part entière, malgré et à cause de l'aspect mécanique de leur reproduction. Leur valeur esthétique ne tient pas au seul texte isolé, ni à la qualité d'une illustration, mais à la façon dont ils font exister, à l'échelle du livre, cette unité de la culture à laquelle aspirait le toutisme. C'est en tant qu'Iliazd est le maître d'œuvre de ces livres, du choix des textes et des images rassemblées, au choix de la typographie, de la composition de la page et du type de papier, que l'on considère généralement que ces livres sont des *livres d'artistes* et non des *livres de peintres*. L'artiste, dans l'expression *livre d'artiste*, c'est Iliazd, le « faiseur de livre ». Au contraire, l'artiste, dans l'expression *livre de peintre*, c'est généralement le peintre. C'est du moins cette distinction qui justifie pour de nombreux critiques l'apparition dans les années 1960 du terme de *livre d'artistes* et sa distinction d'avec le terme *livre de peintres* : « les créateurs de livres d'artiste sont toujours de bout en bout responsables de leurs livres dont ils sont les seuls maîtres d'œuvres, mêmes quand ils n'en sont pas les éditeurs », écrit par exemple la critique d'art Anne Moeghin-Delcroix²³³. La conséquence de ce déplacement de l'autorité du peintre ou du poète

²³³ Anne Moeghin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Jean-Michel Place, 1979. Le terme de livre d'artiste rentre dans le vocabulaire critique à partir de l'ouvrage de Germano Celant *Book as Artwork*,

vers le faiseur de livre fait des conditions de reproduction mécaniques et/ou numériques du livre, et des effets de discours que ces conditions engendrent, un paramètre essentiel de cette forme d'art.

La zaoume, et particulièrement la zaoume de Zdanevič-Iliazd, s'inscrit au seuil d'une tradition de livres d'artistes, tradition qui ne débutera véritablement qu'avec les livres de Dieter Roth et Edward Ruscha dans les années 1960. L'artiste de livres Johanna Drucker, figure majeure de ce mouvement, a d'ailleurs rendu plusieurs hommages à Iliazd, en publiant des articles essentiels sur l'esthétique du livre d'Iliazd, mais aussi en prolongeant certaines de ses techniques de mise en pages et de typographie dans son livre d'artiste *The Word Made Flesh* (1989)²³⁴. Certains, en revanche, n'incluront pas les livres d'Iliazd dans la tradition du livre d'artiste, et préfèrent les inscrire dans celle des livres de peintre, ou livres illustrés, sans doute à cause de leur apparence artisanale de luxe (papier japon, couverture en peaux, grand format). Ce choix est pourtant problématique, car il fait des livres d'Iliazd des objets de consommation, et non des œuvres d'art. Ce choix pose donc la question, problématisée par Walter Benjamin dans son article sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », de l'aura, c'est-à-dire de la différence entre une œuvre d'art, réputée unique et originale à cause du lien analogique qu'elle crée entre le corps de l'artiste et son support, et sa reproduction mécanique, dérivée et secondaire. Le livre d'artiste, justement parce qu'il est à la fois un objet reproductible et un objet d'art, nous force à repenser le rapport de l'aura de l'objet d'art à son support.

Les livres d'Iliazd complexifient considérablement la question de l'autorité du livre en déplaçant l'aura de l'œuvre littéraire du côté des conditions de sa reproduction technique. En ce sens, Iliazd est un précurseur du livre d'artiste. La poésie

publié en 1971.

²³⁴ Johanna Drucker, *The Visible Word, Experimental Typography and Modern Art*, University of Chicago Press, 1997.

zaoumienne, nous l'avons vu, a contribué à déplacer l'aura propre à la poésie du côté du média en faisant de la lettre imprimée, et de sa manipulation par le *sdvig*, un outil poétique à part entière, et en identifiant la figure du poète à son support. Comme nous l'avons vu, pour Igor Terentev, après s'être débarrassé du mot, les poètes doivent se débarrasser d'eux-mêmes en reproduisant les erreurs typographiques et le langage formaté des placards publicitaires dans leurs poèmes²³⁵. Dans ses livres d'artiste, Iliazd va mettre en acte ce glissement de la figure du poète vers celle du typographe qu'avait imaginée Terentev. Il y a au moins trois personnes dans les livres d'Iliazd : l'auteur du texte, l'auteur des images, et Iliazd. Ces objets d'art s'offrent au public comme un texte constitué d'éléments séquentiels, combinatoires, visuels et même tactiles : la mise en page, la typographie, le choix du papier, le choix des auteurs. Tout, dans la composition des livres d'Iliazd, porte l'empreinte de leur « metteur en lumière », comme s'exprime Iliazd. La comparaison avec le théâtre n'est d'ailleurs pas fortuite, puisqu'elle rappelle que Mallarmé avait déjà pensé le livre comme une scène de l'esprit. Cependant nous trouvons la comparaison avec le cinéma peut-être mieux venue. Le réalisateur de cinéma, en effet, signe son film en supervisant des tâches variées qui vont du casting au montage, sans pour autant apparaître sur l'écran lui-même. Le casting, au cinéma, est fondamentalement différent de la façon dont les rôles sont attribués au théâtre. Les artistes que choisit Iliazd pour figurer dans ses livres sont comparables à des acteurs de cinéma bien plus qu'à des comédiens de théâtre. Ils n'ont pas pour tâche d'illustrer un texte comme un comédien d'incarner un personnage, mais plutôt celle de marquer le texte de leur présence, de leur charisme. De même que l'acteur de cinéma « plie » les personnages d'un scénario de film à sa personnalité publique plus qu'il ne se laisse habiter par eux, de même les artistes que

²³⁵ Voir à ce sujet nos pages 94 et suivantes.

choisit Iliazd dans ses livres transforment-ils les textes qui les accompagnent, révélant des potentialités latentes que le temps avait émoussées dans ces textes.

La présence de noms de peintres connus est bien faite pour veiller à ce que les littérateurs auxquels les peintres prêtent leur image publique dans les livres d'Iliazd restent dans l'ombre, ou plus exactement, deviennent des personnages de fiction. Ainsi Iliazd demande à Picasso, figure majeure de l'avant-garde, de prêter son image à un courtisan du seizième siècle lorsqu'il lui demande composer des gravures pour *La Maigre* (1952), texte satirique écrit par Adrien de Monluc sous le nom de Guillaume de Vaux. La personne d'Adrien de Monluc est ici sans importance, Iliazd n'ayant pas l'intention de faire redécouvrir cet auteur comme il l'écrit dans la préface de cet ouvrage:

« Non ce n'est pas pour admonester les historiens des lettres que nous nous sommes mis à l'ouvrage. Tomber dans l'oubli est le meilleur sort du poète et Adrien de Monluc a mérité son oubli. N'avait-il pas envie de rester inconnu ? L'anonymat et la diversité des noms d'emprunt accompagnant ses écrits, les variations des noms de titre qu'il porta lui-même l'ont aidé à se protéger de la laideur de la reconnaissance historique »

Cette préface nous montre qu'Iliazd avait pleinement conscience du fait que la reproduction mécanisée du nom propre pouvait avoir l'effet de produire de la « reconnaissance » historique à grande échelle. Le Parti Communiste Russe avait prouvé que le tirage astronomique permis par les moyens de reproduction de masse de l'industrie moderne du livre pouvait servir à conditionner la situation culturelle d'un pays aussi grand que l'URSS. La starification de Maâkovskij ou d'Aragon en URSS fut le produit, tragique dans le cas de Maâkovskij, d'une telle entreprise. Remarquons l'audace avec laquelle Iliazd parle de la laideur de la reconnaissance historique alors qu'il a demandé à Picasso, une des figures les plus reconnues de son temps, de produire des plaques pour le texte. Iliazd joue consciemment de la figure publique de

Picasso, qui prend sur lui de porter cette « laideur » de la reconnaissance historique, tandis que l'écrivain Adrien de Monluc se dépouille de sa personne publique (déjà maigre) et devient à proprement parler un personnage de fiction dans le grand roman de la culture de masse.

À ce titre, les livres d'Iliazd peuvent être interprétés comme une réponse à la question de la responsabilité de l'artiste d'avant-garde devant « la fracture » dont il se veut l'agent. L'artiste ne peut incarner cette fracture qu'à la condition de devenir lui-même l'effet de cette fracture. Or l'effet de cette fracture est aussi la production de biens de consommations et d'images publiques, comme l'a montré Boris Groys, avec l'exemple de la constitution du culte stalinien de la personnalité, qui apparaît comme une conséquence logique de la glorification de l'artiste par l'avant-garde russe. L'artiste d'avant-garde est donc autant l'effet que l'agent de cette fracture, et ne peut pas en être totalement responsable. C'est ce paradoxe qu'Iliazd met en lumière en jouant de la figure publique de Picasso et en montrant que la seule présence de ses « images » transforme un auteur vivant en personnage de fiction dans la culture de masse. Le livre d'artiste d'Iliazd révèle que les modes de production technique déterminent le contenu de l'œuvre et le sujet qui interagit avec elle. Cela est à différencier du programme moderniste à proprement parler, qui affirme que la forme (abstraite) détermine le contenu du texte. Ainsi, le livre d'artiste déplace l'accent mis par l'avant-garde sur la forme, *la facture*, vers le média, vers les conditions de reproduction de l'œuvre et l'effet de ces conditions. Il devient donc possible qu'une œuvre soit à la fois reproductible tout en gardant son « aura », puisqu'une partie de son effet esthétique est justement inscrite dans les modalités mécanisées de sa reproduction.

TROISIEME PARTIE

Traduire la zaoume

Une traduction avortée de Roman Jakobson

Parmi les zaourniki du groupe cubo-futuriste, un jeune poète d'avant-garde qui empruntait le nom de plume d'Alâgarov, étudiant à l'université de philologie de Moscou, traduisait vers le français, l'allemand, le bulgare et le vieux slavon des poèmes de Maâkovskij et lisait ses traductions aux côtés du poète à un public sidéré. Dans l'esprit de Maâkovskij, auteur du poème intitulé « Ils n'y comprennent rien », ces traductions devaient servir à exacerber la confusion du public et, en définitive, en lui présentant un paroxysme d'obscurité et d'étrangeté, à rendre « limpide » ses propres poèmes en russe. Cette stratégie s'appuyait sur un des fondements de la théorie que ce jeune traducteur, plus connu sous son vrai nom, Roman Jakobson, allait bientôt produire sous le nom de formalisme poétique : la poésie apparaît dans une langue comme en avance sur celle-ci. En poésie, ce qui hier nous paraissait subversif, novateur, étonnant voire obscur, apparaît aujourd'hui comme un cliché poétique.²³⁶

²³⁶ Voir les lignes introductives de l'article de Roman Jakobson « La Nouvelle poésie russe », publié dans *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

C'est ainsi que les images de Maâkovskij représentent un défi à la compréhension du public contemporain. Traduire la poésie de Maâkovskij, dont les images audacieuses pour l'époque provoquaient de véritables tumultes chez son auditoire, dans une langue anachronique comme le vieux slavon, fut donc une stratégie visant à faire accepter au public la nouveauté des images de Maâkovskij en montrant la nature anachronique de la poésie dans la langue qui lui est contemporaine. C'était une façon d'affirmer que la poésie est une langue *in statu nascendi*, ou, d'une certaine façon, une langue en traduction. Malheureusement, nous ne conservons que peu de traces des traductions en question. Ce poète, qui avait contribué à un livre en zaoumien²³⁷, allait devenir un des principaux passeurs du futurisme à l'Ouest à travers une série de pérégrinations qu'initia sa nomination dans une commission diplomatique soviétique en Tchécoslovaquie. Bien plus tard, il confiera de mémoire le début d'une de ses traductions vers le français :

Vous direz, le délire de la maladie ?

Non, c'était,
c'était à Odessa.

« Je viens à quatre », Marie m'a dit.

Huit.
Neuf.
La onzième commença.

[...]

Après comme un mot de dédain,
tu entras, Marie,
et tu m'as dit,
en tournant tes gants de daim :
« Savez-vous
Je me marie »²³⁸.

²³⁷ Roman Jakobson, sous le nom de plume d'Alâgrov, écrit avec Kručënyh le livre zaoumien *Zaumnaâ gniga* ou « Nivre zaoumien » (*sic*), publié en 1915 à Moscou avec des illustrations d'Olga Rozanova.

²³⁸ Cet extrait de traduction a été reconstitué à partir d'une lecture qu'en a donnée de mémoire Jakobson, et est reproduit dans Roman Jakobson, *My Futurist Years*, édité par Bengt Jangfeldt et Stephan Rudy, traduction de Stephan Rudy, New York, 1997, p. 279, n. 73.

On ne peut que constater la réussite de cette traduction partielle du « Nuage en pantalon » de Maâkovskij. Les rimes comme « la maladie » / « Marie m’a dit » sont aussi maïakovskiennes que dans l’original, tout en étant organiques au français, et rendent parfaitement le sens de l’original. Ce type de rimes relève de ce que les futuristes avaient baptisé le *sdvig* (plus précisément, dans la *sdvigologie* de Kručënyh, d’une rime composée, ou *sdvigo-rime*). Or, comme nous l’avons vu, du *sdvig* à la zaoume, la distance n’est pas grande, puisque le procédé de la condensation (*slianie*) qui rend la rime composée possible à l’oreille rend aussi possible la création de mots zaoumiens.

Alors qu’il était secrétaire pour la branche éditoriale de la division des arts visuels du gouvernement soviétique, Jakobson préparait un recueil de traductions de la nouvelle poésie russe vers l’allemand, le français et l’anglais, où il devait assurer la partie en français. Traduire voulait dire faire connaître la nouvelle poésie russe en Occident en même temps que se réaliser en épigone futuriste par l’invention d’ingénieuses rimes composées. Ainsi Roman Jakobson aurait pu tout naturellement devenir le premier traducteur de la poésie futuriste russe et nous offrir ses solutions quant à la difficile question de la traduction de la zaoume. Un terrible typhus, qui prit racine dans la famine qu’engendra la guerre civile en Russie, produisit une crise qui mit fin aux activités de poète et de traducteur de Jakobson : « [Après le typhus] même ma traduction du poème de Maâkovskij « Le Nuage en pantalon » s’est arrêtée au milieu. Je ne suis jamais revenu à la production de poèmes »²³⁹. C’est par un autre biais, en devenant l’instaurateur du formalisme linguistique et poétique, puis du structuralisme tchèque, que Jakobson contribuera à faire connaître la poésie futuriste russe à l’Ouest. Bien plus tard, au début des années 1970, Jakobson contribuera aussi à la pensée de la

²³⁹ Cité dans « Jakobson », *Cahier Cistre* numéro 5, L’Age d’homme, 1978, p. 20.

traduction poétique en publiant un influent article sur « Les Aspects Linguistiques de la traduction »²⁴⁰. Mais au-delà des circonstances matérielles et morales qui mirent fin à son activité de jeune traducteur, on peut aussi penser que sa conception de la traduction, telle qu'il l'a exprimée dans les années 1970, mais déjà présente en germe dans ses premiers essais de traduction poétique, était vouée à l'échec par la zaoume elle-même. Sa traduction partielle du « Nuage en pantalon » de Maâkovskij offre une illustration de ce que Jakobson pouvait entendre par « transposition créatrice ». Les rimes-calembours de sa traduction ne représentent pas seulement un bel exemple de paronomase ; elles suivent d'aussi près que possible le sens de l'original, montrant ainsi qu'avec du travail et un peu de chance, on peut parfois parvenir à faire des transcriptions créatrices qui communiquent à la fois le contenu et la forme de l'original. L'idéal traductif de Jakobson est orienté par une sémiologie qui prend en compte tout à la fois des phénomènes paraphrasables et les phénomènes formels de la paronomase. Cependant, cette sémiologie, et plus particulièrement le terme de « transposition créatrice », implique une certaine démarche traductive linéaire, hiérarchisée, et une division du travail où l'élucidation du sens d'un texte (sous la forme d'une traduction « interlinéaire » accompagnée d'un commentaire stylistique) précède la création d'une forme équivalente dans la langue de traduction. Comme le

²⁴⁰ Dans son célèbre article sur « Aspects linguistiques de la traduction » Jakobson distingue la traduction entre deux langues (la traduction « interlinguale ») de la traduction dans la même langue (la traduction « intralinguale », ou reformulation) et défend l'idée que s'il n'y a pas de limite à la paraphrase, il n'y a pas de limite à la traduction entre deux langues. Cependant, Jakobson affirme que la traduction d'un poème est compliquée par le fait qu'en poésie, les similarités phonétiques (qui touchent tous les constituants du code verbal depuis les catégories syntaxiques jusqu'aux phonèmes) sont ressenties comme des similarités sémantiques. Par conséquent, en poésie, affirme-t-il, la paraphrase est impossible. Seule la « transposition créatrice » est possible : « Le jeu de mot, ou pour employer un terme plus érudit et à mon sens plus précis, la paronomase, règne sur l'art poétique ; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement, transposition intersémiotique – d'un système de signe à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma, à la peinture. » Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), traduit par N. Ruwet, in *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, p. 86.

montre sa traduction de Maâkovskij, une « transposition créatrice » « interlinguale » consiste, dans un premier temps, à paraphraser le poème, puis, dans un second temps, à trouver des paronomases équivalentes à celles de l'original. Or, s'il n'y a qu'un pas des rimes-calembours de Maâkovskij à la zaoume, ce pas est rédhitoire à la possibilité de la traduction poétique telle qu'elle est envisagée par la théorie de la traduction que Jakobson sera amené à formuler. La zaoume se définit justement par le fait qu'on ne peut pas la paraphraser à l'intérieur d'une même langue, puisque, comme nous l'avons vu, elle entretient avec la langue russe un rapport qui tient simultanément du même et de l'autre. La zaoume met en échec la possibilité de penser la traduction poétique comme la recherche d'équivalents qui transmettraient à la fois la forme et le sens de l'énoncé poétique selon la méthodologie traductive induite par l'approche sémiotique de Jakobson. En effet, la zaoume n'est pas une forme linguistique, mais s'identifie tellement à son « contenu » qu'on peut raisonnablement dire qu'elle en est plutôt le support au sens matériel du terme. C'est la répartition jakobsonienne entre traduction « interlinguale » (d'une langue à l'autre) et traduction « intersémiotique » (d'un support à l'autre) qui est mise en échec par la zaoume. Comme nous le verrons, notre démarche traductive, et toute notre pensée de la traduction, sera orientée par la possibilité de penser la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique comme une seule et même chose, en considérant la lettre, dans le cas de la zaoume, comme un support matériel (un média) autant que comme une forme verbale.

C'est à une étudiante de Léon Robel que l'on doit la première formulation de la question qui occupe notre recherche : Comment traduire la zaoume ?²⁴¹ Françoise Abas s'intéresse surtout aux procédés formels qui pourraient être transposés dans une autre langue, comme la paronomase, la déclinaison de radicaux, la néologie, sans que

²⁴¹ Françoise Abas, *Le « Zaum » dans la poésie russe*, thèse soutenue à l'INALCO sous la direction de Léon Robel, 1989.

soit mise en péril la possibilité de rendre leur contenu sémantique. Il existait alors plusieurs traductions qui avaient vaillamment prouvé qu'il était possible de traduire la néologie de Hlebnikov : la traduction de « La Tentation du pêcheur » par Elsa Triolet²⁴², la traduction du poème « Lointain Blondcheveux » par Yvan Mignot²⁴³, les traductions de Luda Schnitzer²⁴⁴ et de Catherine Prigent²⁴⁵, qui allaient être complétées par les traductions de Jean-Claude Lanne quelques années plus tard²⁴⁶. La traduction du poème suivant de Hlebnikov par Jean-Claude Lanne illustre la façon dont le procédé de la « déclinaison interne » employé dans la création d'une néologie peut être transposé d'une langue à l'autre :

Siâûšaâ vol'za	Eclatante libertitude
Želaemyh reznic	De longs cils désirables
I laskovaâ dol'za	Et tendre planitude
Laskaûših lesnic.	D'épaules si aimables.
Čezori golubye	Roigards bleus
I nrovi svoenraviâ	Sourcils capricieux
O, mravo! Moâ moroleva,	Où sources, scille et câpre rient aux
Na ozere sinem – morol'.	cieux
Ničtrusy – tuda!	O morine, ma reine,
Gde plačet zarol'. ²⁴⁷	Sur le lac bleu vois ton arroi,
	Preux hardis, allons au domaine,
	Où s'éploie ton art roi. ²⁴⁸

La moitié des huit néologismes du poème original sont à la rimes : *vol'za* – *dol'za* – *morol'* – *zarol'*. Ces néologismes sont composés selon le principe utilisé ailleurs par Hlebnikov de la « déclinaison interne »²⁴⁹ : un premier néologisme, *vol'za*, se laisse décomposer en une racine, *volâ* (la liberté, la volonté), et en une terminaison, -'za, que

²⁴² V. Hlebnikov, « La Tentation du pêcheur », traduit par Elsa Triolet, *Anthologie de la poésie russe*, Seghers, 1965.

²⁴³ V. Hlebnikov, « Lointain Blondecheveux », traduit par Yvan Mignot, in *Action Poétique*, n°63, 1975.

²⁴⁴ V. Hlebnikov, *Poèmes Choisis*, P.-J. Oswald, 1967, *Le Pieux du Futur*, l'Age d'Homme, 1970, traductions de Luda Schitzer.

²⁴⁵ V. Hlebnikov, *La Création Verbale*, traduction de Catherine Prigent, Christian Bourgois, 1980.

²⁴⁶ V. Hlebnikov, *Zanguézi et autres poèmes*, traduction de Jean-Claude Lanne, Flammarion, 1996.

²⁴⁷ Velimir Hlebnikov « Siâûšaâ vol'za... », dans *Tvoreniâ*, Sovetskij pisatel', 1986, p. 110.

²⁴⁸ Velimir Hlebnikov, « Eclatante libertitude », *Zanguézi et autres poèmes*, traduction de Jean-Claude Lanne, Flammarion, 1996.

²⁴⁹ Hlebnikov fait référence à la « déclinaison interne » (*vnutrennee sklonenie*) dans son article « Učitel' i učeniki », *Tvoreniâ*, Sovetskij pisatel', 1986, p. 585.

l'on retrouve par exemple dans *pol'za* (le profit). Ce premier néologisme est créé par la dérivation, un procédé fort répandu dans la création de néologismes²⁵⁰ : on adjoint une terminaison nouvelle (ici la terminaison féminine –‘*za*) à un mot ou à une racine pour créer un mot similaire mais appartenant à une classe grammaticale nouvelle ou à une classe conceptuelle différente. Le principe de la dérivation peut aussi être décrit comme une forme de paronomase, comme le suggère Ferdinand Bruno : « [...] la dérivation repose, comme toute formation de mots en série, sur l'instinct analogique, qui pousse à reproduire un type existant pour avoir un mot semblable »²⁵¹. Dans le cas de *vol'za*, le suffixe –‘*za* ne change pas la classe grammaticale de *volâ*, mais lui donne une nuance conceptuelle. Le substantif féminin *vol'za* à la même racine et appartient à la même classe grammaticale que le nom dont il dérive, mais il prend un sens différent. De la même façon, Jean-Claude Lanne a créé « libertitude » sur la racine de « liberté » pour traduire *vol'za*. Le second néologisme à la rime, *dol'za*, se laisse décomposer en *dolâ* (le sort, le lot, la part) et une terminaison similaire à celle de *vol'za*. La terminaison reste la même, mais la racine change d'une lettre, illustrant le principe de la « déclinaison interne ». Le principe de la déclinaison interne, tel qu'employé par Hlebnikov, utilise la dérivation, mais la dérivation est ici inversée, puisque ce qui change n'est pas la terminaison (et la classe grammaticale qui va avec) mais la racine. Les néologismes *vol'za* et *dol'za* ont la même classe grammaticale (un substantif féminin) mais, par le changement d'une lettre, le *v* en *d*, leurs sens diffèrent totalement. Traduire le principe de la déclinaison interne par un procédé similaire relèverait de la prouesse ou de la chance. Il y a un nombre limité de couples de mots monosyllabiques qui se ressemblent à une lettre près en français, comme dans

²⁵⁰ Arsène Darmesteter distinguait déjà, en 1877, la création de mots par dérivation de la création de mots par composition, dans *De la création actuelle de mots nouveaux dans la langue française et des lois qui la régissent*, Slatkine reprints, 1972.

²⁵¹ Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, Masson et Compagnie, 1936, p. 60.

l'original, *volâ*, et *dolâ* : « vol », et « bol », par exemple, ou « pâle » et « râle », etc. Et il y a très peu de chance pour que de tels couples, dans la langue de traduction, correspondent sémantiquement aux couples qui existent en russe. Yvan Mignot, dans ses traductions de Hlebnikov, comme nous le verrons, a tâché de recréer les procédés du poète, au prix d'abandonner le sens premier des mots ou des racines qu'utilise Hlebnikov dans l'original. Jean-Claude Lanne, qui a, dans cette traduction, le souci de préserver le sens des racines des néologismes de Hlebnikov, a choisi d'employer un autre procédé pour traduire la déclinaison interne, et c'est par dérivation qu'il obtient « planitude »²⁵², qui, à défaut d'être une « déclinaison interne » rigoureuse de « libertitude », en a au moins la même terminaison. Les couples *vol'zâ* / *dol'zâ* et libertitude/planitude ne relève pas du même procédé. Mais Jean-Claude Lanne illustre la façon dont l'usage d'un procédé (par ailleurs courant chez Hlebnikov) peut servir à en traduire un autre.

De la même façon que le couple de néologismes *volz'â* / *dolz'â*, Hlebnikov crée le néologisme *morol'* par composition – *morâ* (la mer), et *korol'* (le roi) – puis le néologisme *zorol'* par dérivation inversée (déclinaison interne) du premier, à partir de la racine *zorâ* (l'aurore). Jean-Claude Lanne, dans ce cas, choisit de traduire le procédé de la déclinaison interne au moyen d'une paronomase : « arroi » (mot ancien qui signifie « posture ») rime dans la traduction avec « art roi ». Le mot « roi » est aussi utilisé ailleurs dans la traduction, pour créer par composition le mot « roigard », qui traduit *Čezori* – lui-même composé avec *zori*, le regard. La paronomase « arroi » / « art roi », qui crée une rime riche à la limite du calembour, semble faire directement écho au procédé, cher aux futuristes russes (à Maâkovskij en particulier), de la *sdvigo-*

²⁵² « Planitude » n'est pas proprement parler un néologisme, mais, comme « morine », « scille » et « éplore », un mot dont la rareté même lui en confère l'apparence.

rime, ou rime composée de plusieurs mots²⁵³, que l'on peut encore décrire comme une paronomase appliquée à la rime. Jean-Claude Lanne recrée la complexité du poème en remplaçant un procédé par un autre, a priori plus à sa main. Le principe de la paronomase élu par Jean-Claude Lanne pour remplacer celui de la déclinaison interne utilisé par Hlebnikov est présent dans le poème original. En effet, le vers « *I nrovi svoenraveniâ* » relève de la paronomase. Dans ce vers, le néologisme *nrovi* - composé de *brovi* (les sourcils) et *nnavitsâ* (plaire) – est une paronomase de *svoenraviâ* (« capricieux »), si bien qu'on a l'impression que le néologisme *nrovi* est dérivé de *svoenraviâ*. Jean-Claude Lanne a repris et développé le procédé de la paronomase à d'autres endroits du poème où Hlebnikov utilise le procédé de la déclinaison interne : le vers « Où source, scille et câpre rient aux cieux » est une paronomase étendue du vers précédent « Sourcils capricieux » ; et l'archaïsme « morine » (laine enlevée à un animal mort) est une paronomase de « ma reine ». Ainsi, le procédé de Hlebnikov, la dérivation d'un néologisme à partir d'un autre mot, est traduit par Jean-Claude Lanne tantôt sous la forme d'une dérivation (« planitude »), tantôt comme une paronomase (« arroi » / « art roi »). La paronomase et la déclinaison interne relèvent toutes deux, en effet, d'un même principe, celui d'un glissement par proximité sonore. La différence est que dans la déclinaison interne, le glissement par proximité sonore est utilisé pour créer un nouveau mot. Jean-Claude Lanne n'utilise pas la paronomase pour créer ses néologismes. Il crée ses néologismes selon les principes traditionnels de création de néologisme : la combinaison (roigard) et la dérivation (libertitude). Par contre, il applique la paronomase à d'autres endroits du texte. Jean-Claude Lanne traduit donc le procédé de la déclinaison interne en en dissociant les fonctions : d'un côté, il applique le principe de la dérivation ou de la combinaison pour créer des

²⁵³ Sur la sdvigo-rime, voir nos pages 78 et suivantes.

néologismes, et, de l'autre, il crée des rimes composées à partir du principe de la paronomase. Ainsi, Jean-Claude Lanne traduit un procédé par deux. Sa traduction illustre le propos de Françoise Abas. Une fois que l'on a analysé la nature des procédés à l'œuvre dans l'original, on peut les reproduire en traduction, ou, du moins, en reproduire le fonctionnement à différents endroits du texte, quitte à dissocier les différentes fonctions de ces procédés.

La question se complique, cependant, lorsque la zaoume ne relève plus d'un procédé qui fait directement référence à la formation des mots par dérivation ou composition des mots d'une langue nationale. Dans le chapitre conclusif de sa thèse *Le « Zaum » dans la poésie russe*²⁵⁴, Françoise Abas pose le problème de la traduction des textes zaoumiens en ces termes :

« Se poser le problème de la traduction des textes Zaum [...] c'est aussi s'imposer, sur un plan déontologique, une question qui ne vient pas immédiatement à l'esprit : faut-il traduire la langue zaoume ? Traduire la langue zaoume est-il une façon de rendre hommage au travail et au talent des zaumniki, mais n'est-ce pas aussi, par la même occasion, aller à l'encontre du souhait de Kručënyh, Hlebnikov, [qui] ont en effet regroupé la technique zaoume autour d'un axe bien précis : en faire une langue qui, en étant universelle, serait comprise de tous et se passerait justement de traduction ? »²⁵⁵

Pour F. Abas, se passer de traduction s'impose surtout dans deux cas : lorsque la zaoume est purement phonique ou lettrique, c'est-à-dire lorsque sa composition repose sur la manipulation de sons « purs » (la zaoume phonétique) ou de lettres pures (le palindrome). Cependant, la distinction entre la manipulation de sons purs et la néologie, dans bien des poèmes zaoumiens, est souvent impossible à opérer, et, à défaut de savoir avec certitude à quelle forme de zaoume le traducteur a affaire, il est

²⁵⁴ Françoise Abas, *Le « Zaum » dans la poésie russe*, thèse soutenue à l'INALCO sous la direction de Léon Robel, 1989.

²⁵⁵ Françoise Abas, *Le « Zaum » dans la poésie russe*, direction de Léon Robel, INALCO, 1989, p. 632. Contrairement à Gerald Janeczek, F. Abas emploie le mot zaoum dans son acception la plus large et y inclut divers formes d'inventions linguistiques Hlebnikoviennes, sa néologie, la « déclinaison interne », et le « langage des oiseaux ».

impossible de savoir s'il *faut* traduire ou non. La position d'Abas est donc infirmée par le fait que la zaoume déjoue la distinction entre forme et contenu, entre son pur et néologie. Un exemple d'une traduction vers l'anglais de poèmes de Kručěnyh illustre ce paradoxe. Voici la traduction anglaise réalisée par Allison Pultz et Gerald Janecek des trois poèmes de Kručěnyh déjà analysés dans notre première partie :

3 poems
written in
their own language
it differs from th.:
its words have no
definite meaning

N 1. Dyr bul šyl
ubeš šur
scum
vy so bu
r l èz

N 2. Frot fron yt
amoureux je l'admets
langue noire
qui fut celle des tribus
sauvages

N.1 Dyr bul shchyl
ubeshshchur
skum
vy so bu
r l ez

#2 frot fron yt
I won't argue I'm in love
black tongue
the wild tribes also had
it

N 3. Ta sa mae
ha ra bau
saem siu dub
radub mola
al

#3 Ta sa mae
kha ra bau
saem this oak
rainboak mola
al²⁵⁶

²⁵⁶ http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

Ces traductions ont été publiées dans le cadre d'un travail de numérisation de livres d'art futuristes par la fondation Getty. Nous analysons dans notre quatrième partie les choix de comportement et les choix graphiques de l'interface de cette numérisation. Voir notre quatrième partie, pp. 278 et suivantes. Pour lors, contentons-nous de remarquer que la traduction de Pultz et Janecek apparaît dans une fenêtre flottante à gauche d'une reproduction numérisée de l'original.

La traduction se distingue de l'original par un choix typographique net : la traduction apparaît en caractère lumineux sur fond noir, alors que l'original apparaît en caractères noirs sur fond blanc. D'apparence triviale, ce choix pose pourtant une question de traduction importante. Lorsque dans l'original, il est question de « la langue noire » des « tribus sauvages », il est difficile de ne pas y lire une référence à l'encre noire avec laquelle Mihail Larionov a réalisé l'holographe « primitif » et quelque peu « sauvage » de ces poèmes. Cette référence est désamorcée par le choix typographique de la traduction. L'instabilité de la lettre zaoumienne entre lettre à voir et lettre à lire complique ce qui a priori semblait une simple question de traduction sémantique. L'instabilité, déjà relevée dans notre analyse de ce poème, de la lettre zaoumienne entre le russe et la « langue » particulière de ce poème, complique aussi la question de savoir s'il faut traduire ou bien simplement transcrire. Comme l'on peut le constater dans la transcription que nous avons jointe en regard de la traduction de Pultz et Janecek, certains vers sont écrits en russe, et sont donc traduisibles sémantiquement. Mais certains mots, au sein des passages zaoumiens, sont aussi des mots russes, ou des quasi-mots russes. C'est le cas de « siu », « dub » et « radub », que Pultz et Janecek décident de traduire par « this », « oak » et « rainboak ». Le néologisme « radub » peut faire référence à *raduga*, l'arc-en-ciel, et *dub*, le chêne. En composant « rainboak », Pultz et Janecek ont recréé en anglais un néologisme similaire quant à sa composition (*rainbow* + *oak*). Mais la question se pose de savoir pourquoi Pultz et Janecek ont justement choisi de traduire ces deux mots zaoumiens comme s'ils étaient russes, et se sont contentés de transcrire les autres mots zaoumiens qui, dans les trois poèmes, pouvaient aussi faire référence à la langue russe : vy, « vous », et so, « avec », et, plus indirectement, tous les mots qui, à une lettre près, ressemblent à des mots russes, comme par exemple « dyr », qui évoque *dyra*, « le

trou », ou encore à des mots français (« fron », « frot »). Il semble que ce soit pour des raisons formelles. Les mots « this », « oak » et « rainboak », contrairement aux mots « vu » et « so », semblent pris dans une concaténation syntaxique, « this » fonctionnant comme l'adjectif démonstratif de « oak », et « rainboak » apparaissant comme une reprise de « oak ». Pultz et Janecek semblent choisir de traduire de ce poème les mots qui forment un début de syntaxe. Il ne s'agit pas, pensons-nous, d'un choix interprétatif. Nous connaissons, par ailleurs, l'interprétation sexuelle qu'a donnée Janecek de ce poème²⁵⁷, et le choix de « this oak » et « rainboak » ne souligne pas cette interprétation. Orthographier « Dyr » par « *dear* » et « skum » par « *scum* », par exemple, aurait été dans le sens d'une telle interprétation. Mais Pultz et Janecek ne se permettent pas ce jeu de lettres, et choisissent de convertir tout ce qu'ils ne traduisent pas à l'aide d'un système de transcription rigide inspiré des transcriptions académiques : le *h* russe est transcrit par la graphie « kh », le yéri russe (*ѣ*) est translittéré par la lettre « y », les chuintantes *ш* (*u*) et *ж* (*u*) sont transcrites par les graphies « shch » et « sh », etc. Tout, dans ces transcriptions, est fait pour indiquer qu'il s'agit d'une transcription des sons du russe, et qu'aucun son ou bout de son anglais ne doit y être décelé. L'attention exclusive portée sur le son du russe est confirmée par le choix qui est donné à l'utilisateur du site d'activer une lecture en russe de ce poème. La transcription académique considère exclusivement l'écriture comme un outil servant à transcrire la parole. En assimilant aussi nettement la zaoume à une production orale, Pultz et Janecek établissent une partition rigide entre zaoume « pure » et néologie, et suppriment la parenté qui existe entre la langue particulière de ce poème et la langue humaine, parenté qui aurait pu être suggérée par un système de transcription plus proche de la morphologie anglaise.

²⁵⁷ Gerald Janecek, *Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego University Press, 1996, pp. 58 et suivante.

Le privilège donné dans le travail d'Abas aux formes de zaoume dont les procédés formels sont transposables dans une autre langue limite l'intérêt de ce travail pour notre recherche. Comme le montre l'exemple des traductions de Pultz et Janecek, il est impossible de distinguer ce qui relève d'un procédé formel traduisible comme la néologie de ce qui relève d'une zaoume supposée « pure », à moins d'établir une partition rigide et artificielle entre langue de traduction et langue de transcription. La zaoume est justement caractérisée par la nature instable de sa lettre, à la fois transcription et écriture mathématique, donnée à lire autant qu'à regarder, et écrite dans une langue autant que dans une autre. La question déontologique que pose F. Abas - *faut-il traduire la zaoume ?* – a l'avantage de définir une tâche pour le traducteur de la zaoume : traduire la zaoume s'oriente d'un usage de la traduction dont la condition serait d'en transformer les modalités, en commençant par questionner la distinction si communément admise entre transcription et traduction.

Le propre et l'étranger

Selon Régis Gayraud la zaoume n'est pas traduisible d'une langue à une autre, parce que justement, elle n'est pas une langue :

« Traduire, en schématisant, est tâcher de transmettre dans un autre système linguistique une relation instaurée au moyen de la langue d'origine avec une réalité plus ou moins extra-linguistique. Plus cette réalité est extérieure au discours, c'est-à-dire plus le discours est abstrait par rapport à cette réalité, plus la traduction s'apparente à un simple décodage terme à terme. Il en est ainsi de la traduction technique [...]. Dans le cas d'un texte (je n'ose pas dire un discours) comme ceux de Kroutchonykh, où l'on se retrouve, selon l'expression de Jean-Claude Lanne devant « une pierre de rosette unilingue », aucune réalité en dehors de celle du texte n'est envisageable, et plutôt que de poésie abstraite, on devrait parler de poésie-objet. Le texte étant dépourvu de cette relation avec la réalité extra-linguistique que cherche à transmettre la traduction, la traduction, dans ce cas, est purement et simplement *impossible*. Nous ne sommes plus dans le domaine du langage. Ce

qu'on appelle langage abstrait est un cadavre de langue, une pseudo-langue sans fonctionnalité, et non un langage traduisible. »²⁵⁸

Si la zaoume n'est pas *de la* langue au sens strict du terme, il reste pourtant vrai qu'elle se situe, par l'usage de l'alphabet cyrillique et de morphèmes russes, *dans* la langue. Pour pouvoir penser clairement la condition de possibilité ou d'impossibilité de sa traduction, il convient de cerner la position de la zaoume par rapport à la langue. Sa position face à la langue est d'exister dans un mode de langage non terminologique. À ce titre, la zaoume ne ferait qu'exacerber le statut de tout discours poétique dans la langue. La zaoume exacerbe au même titre les conditions de possibilité de la traduction littéraire ou poétique au sens large. Tel que définie par Henri Meschonnic, la traduction littéraire se distingue justement de la traduction terminologique (ou technique) en cela qu'on n'y a pas affaire à *de la* langue, mais à un discours :

« La traduction littéraire est dans un mode du langage non terminologique. C'est-à-dire que [...] [la littérature et la poésie] sont justement dans le langage ordinaire. Un discours. Non de la langue. »²⁵⁹

Nous poser la question de savoir comment traduire la zaoume nous conduit à la question du rapport que la zaoume entretient avec la langue russe. C'est précisément de ce rapport du discours poétique à la langue qu'Henri Meschonnic propose d'orienter la traduction littéraire :

« La traduction ne fait pas que mettre des littératures en contact. Elle ne met pas des langues en contact. Quand il est question de littérature. C'est le travail des œuvres sur les langues, et des langues sur les œuvres, que la traduction traduit quand elle s'invente comme rapport. »²⁶⁰

²⁵⁸ Régis Gayraud, "Traduire "l'intraduisible": quelques exemples paradoxaux", in *De la traduction : sur les chemins de Saint-Jérôme. Colloque de l'Association Internationale des Amis de Valéry Larbaud*, Vichy, les 30-31 mai et 1^{er} juin 1997, textes réunis et présentés par Françoise Lioure, Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand II, 1998.

²⁵⁹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p.83.

²⁶⁰ Henri Meschonnic, *idem*, pp.95-96.

Quel serait donc le travail de la zaoume sur la langue russe, et de la langue russe sur la zaoume, qu'il s'agirait de viser pour traduire poétiquement la zaoume ? D'un côté, un mot zaoumien déborde de sens russes, au sens où les pistes lexicales qu'il contient virtuellement font directement référence à la langue russe. L'on peut dire à ce titre que la langue russe est à l'origine de la zaoume. Mais le rapport inverse est aussi vrai. La zaoume déborde constamment *sur* la langue russe, et constitue à son tour une étrange origine de la langue russe elle-même. À ce titre, la zaoume travaille la langue russe comme un virus qui contamine la langue dont elle est issue et rend toutes les unités lexicales russes qui y sont repérables étrangères à elles-mêmes. La zaoume est une sorte d'illusion de langue dans la langue, un dédoublement de langue dans la langue si bien qu'il reste toujours impossible de décider si la zaoume appartient finalement au russe ou si c'est le russe qui appartient à la zaoume. Ce statut paradoxal du rapport de la zaoume au russe rend la question de la traduction entre la zaoume et le russe vertigineuse. Zdanevič-Iliazd a illustré ce paradoxe par une fable linguistique qu'il a placée en ouverture de sa pièce zaoumienne *Ānko krUl' albAnskaj* : le personnage du maître de la baraque de foire où se déroule l'action, que nous appellerons « l'ôte » dans nos traductions, présente la pièce comme étant écrite en langue albanèze, une langue qui aurait de commun avec la langue russe que toutes deux dériveraient de la langue yvonne, une langue imaginaire basée sur la lettre « y »²⁶¹. La langue albanèze, explique l'ôte, est constituée des mêmes mots que la langue russe, à cela près que leur sens est tout à fait différent. La langue albanèze est donc une espèce de miroir déformant de la langue russe, dont les significations seraient comme décalées. Les deux langues sont d'apparence tout à fait identiques, mais leur sens change selon que l'on décide qu'il s'agit du russe ou de l'albanè. Cette étrange gémellité entre la langue

²⁶¹ Comme Zdanevič-Iliazd l'explique dans la conférence « l'Iliazde », traduite par Régis Gayraud dans *Les Cahiers de l'Iliazd Club*, numéro 7, 2010, pp.154 et suivantes.

albanèze et la langue russe justifie, paradoxalement, que l'ôte ne donne aucune traduction en russe des mots albanès :

«[...] un nacte par nécécité san traduxon puique lalangue albanèze avec larusse vient deul' yvonne vou zobservé dé mo pareillaux russes comme âne nigaud galoche pareillement pasque lé mo zalbanè leurs sens n'è pas russe heinsi âne ça veut dire (chui obligé de pas traduire) pareillement cè pouquoi ne vous troublé point raplévous queu cè lalange albanèze»²⁶²

Comme nous avons tâché de le montrer dans cette traduction, le sabir de l'ôte est volontairement confus. Il est difficile de savoir si « pareillement » (« *i tamu padobnae* ») veut dire ici « [ces mots] ont le même sens » ou s'il s'agit plutôt d'une coordination du type « de même, ... ». Ainsi, il est aussi difficile de savoir si l'ôte ne traduit pas parce que la traduction serait choquante (« *pa nuže* ») ou parce qu'elle n'est pas nécessaire, ou pour une autre raison. Mais la cause principale de la non-traduction de l'albanè en russe semble être paradoxalement que les deux langues sont les mêmes. En effet, une traduction de l'albanè vers le russe reviendrait à remplacer un mot d'apparence russe par un autre mot d'apparence russe (comme « galoche » ou « âne »). Mais alors, cette traduction en russe produirait simultanément un nouveau mot en albanè, et l'on ne saurait plus si l'on a affaire à un mot russe traduisant un mot albanè ou à un mot albanè traduisant un mot russe. La gémellité des deux langues produit une confusion qui rend impossible la distinction jakobsonienne entre traduction interlinguale et traduction intralinguale (reformulation). Il en va ainsi des rapports de la zaoume au russe. Comme le fait remarquer Régis Gayraud, un mot d'apparence tout à fait russe peut très bien être simultanément un mot zaoumien :

« On assiste [dans le zaoum de Kručënyh] à une destruction du langage par absence de référent extérieur. Le pouvoir destructif de ce langage zaoum abstrait est tel que dans un poème donné, Kroutchonykh, peut, par exemple utiliser un « mot »

²⁶² « pa nivoli bis privoda tak kak albanskaj izyk s ruskim idet at yvonnava vy nablûdeti slava shožyj s ruskimi kak tak asel balvan galoša i tamu padobnae na patamu šta slava albanskii smysl ih ni ruskaj kak ta asel značit (pa nuže smysla ni privažu) i tamu padobnae pačimu ni smučajtis' pomniti šta vot izyk albanskaj », Il'â Zdanevič, *Filosofiâ futurista*, Gileâ, 2008, p. 481.

homonyme d'un mot russe courant, mais ce mot n'est plus ressenti comme tel. L'identité avec un sens n'apparaît plus à l'esprit du lecteur-auditeur, le pouvoir destructif du zaoum abolit jusqu'aux identités possibles avec la langue courante, le sens attaché à un son donné dans le langage « raisonnable », commun, est comme absorbé par le zaoum, agissant à la manière dont le zéro, dans la nomenclature des arithméticiens, est un élément « absorbant » comme multiplicateur. »²⁶³

C'est le cas, par exemple, du mot *dub* dans le poème de Kručënyh « Dyr bul šyl », qui est le mot russe désignant le chêne, tout en ne l'étant pas.

Jerzy Faryno propose de définir le rapport de l'avant-garde à la langue et à la culture russe selon le paradigme du palindrome. L'avant-garde remonte en sens inverse la langue et la culture pour leur inventer une nouvelle origine. Elle fonctionnerait comme un « hétérosémantisme » et un « hétérosémiotisme » de la langue, un mot russe, dans le contexte d'un poème zaoumien, pouvant très bien ne pas vouloir dire ce que ce mot russe veut dire²⁶⁴. La zaoume est donc intraduisible non pas parce qu'elle serait dépourvue de contenu sémantique, mais parce que sa gémellité avec le russe rend vicieusement toute traduction potentiellement infinie, et qu'on ne sait jamais dans quelle langue on se trouve. La nouvelle de Jorge Luis Borges « La Bibliothèque de Babel » offre une fiction théorique similaire, et aboutit au constat fantastique de la part du narrateur que si, théoriquement, nous avons la liberté de combiner comme on veut les lettres de l'alphabet en prétendant que nous écrivons dans une langue inconnue, le lecteur n'a aucun moyen de savoir dans quelle langue il lit les lignes *apparemment* intelligibles qu'il a sous les yeux :

« En effet, la bibliothèque comporte toutes les structures verbales, toutes les variations que permettent les vingt-cinq symboles orthographiques, mais point un seul non-sens absolu. Je ne puis combiner une série quelconque de caractère, par exemple

dhemrlchtdj

que la divine bibliothèque n'ait déjà prévue, et qui dans quelque une de ses langues secrètes ne renferme une signification terrible. Personne ne peut articuler une syllabe qui ne soit pleine de tendresses et de terreurs, qui ne soit quelque part le

²⁶³ Régis Gayraud, *idem*, pp. 28-29.

²⁶⁴ Voir son article « Paronomia – anagramma – palindroma v poëtike avangarda », *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 21, 1988.

nom puissant d'un dieu. Parler, c'est tomber dans la tautologie. Cette inutile et prolixe épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones – et sa réfutation aussi. (Un nombre *n* de langages possibles se sert du même vocabulaire ; dans tel ou tel lexique, le symbole *bibliothèque* recevra la définition correcte *système universel et permanent de galeries hexagonales*, mais *bibliothèque* signifiera *pain* ou *pyramide*, ou tout autre chose, les sept mots de la définition ayant un autre sens.) Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ? »²⁶⁵

Dans son article sur les aspects linguistiques de la traduction, Jakobson distinguait « la traduction interlinguale », la traduction d'une langue à l'autre, de « la traduction intersémiotique », la traduction d'un support à l'autre. Or, comme nous l'avons vu, les zaumniki réduisent l'écriture à la transposition d'un média, le son, dans un autre, la lettre. La langue, dans le cas de la zaoume, n'est rien d'autre que la condition de sa lisibilité, de son intelligibilité superficielle, grâce à laquelle on peut lire et parfois prononcer la zaoume. Mais au-delà de cette fonction pragmatique, la langue est congédiée au nom d'une inconnue qui la transcende. De fait, *la langue est réduite à un pur médium*, au support pratique d'un mode de lisibilité. De fait, la zaoume, parce qu'elle est à la fois un « hétérosémantisme » et un « hétérésémiotisme », rend caduc la distinction entre traduction interlinguale et traduction intersémiotique. La zaoume peut très bien, par exemple, être un système de signes qui, tout en empruntant son mode de lisibilité à la langue, est en fait un discours musical ou coloriste²⁶⁶. L'intraduisibilité de la zaoume tient au fait qu'elle exacerbe la position de la littérature face au langage en posant radicalement la question de *ce dont est fait* le langage.

Cette forme d'intraduisibilité est comparable à la forme d'intraduisibilité dont parle Frank Kafka entre l'allemand et le yiddish. Dans son « Discours sur la langue yiddish » prononcé en 1912, Kafka remarque que l'extrême parenté du yiddish et de l'allemand rend problématique l'acte traductif d'une langue à l'autre :

²⁶⁵ Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, traduit par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Cailliois, Gallimard, 1983, p.104.

²⁶⁶ C'est ce que Hlebnikov a réalisé dans son poème « bobèobi » déjà évoqué, écrit dans l'alphabet « son-peinture ». Voir notre première partie, pp. 68 et suivantes.

« Par chance, toute personne qui comprend l'allemand est aussi capable de comprendre le yiddish. Considéré de loin – de très loin, bien entendu – l'intelligibilité du yiddish est constituée par la langue allemande elle-même; c'est là un avantage que l'allemand a sur toutes les autres langues de la terre. En revanche, et à juste titre, cela lui donne un désavantage. On ne peut pas, en effet, traduire le yiddish en allemand. Les relations entre le yiddish et l'allemand sont beaucoup trop délicates, beaucoup trop chargées de sens pour ne pas se rompre dès qu'on veut ramener le yiddish à l'allemand : ce qui a été traduit n'est plus du yiddish, mais une chose dépourvue de réalité. Par la traduction en français, par exemple, le yiddish peut être transmis aux Français, par la traduction en allemand, il est anéanti. C'est que *toit* n'est pas précisément *tot*, et que *Blüt* n'est nullement *Blut*. »²⁶⁷.

Parce que l'allemand et le yiddish comporte des mots jumeaux, la tentation de voir un mot allemand à travers un mot yiddish entraîne le traducteur dans un espace d'indécidabilité où la substance de la langue originale devient insaisissable. Pour que deux langues soient traduisibles l'une dans l'autre, la langue d'arrivée doit constituer un milieu suffisamment distinct de la langue de départ pour que celle-ci s'y révèle. Or le yiddish, selon Kafka, déborde sur l'allemand, et menace les mots allemands de ne plus vouloir dire ce qu'ils ont l'air de vouloir dire. C'est pourquoi Franz Kafka, qui s'adresse à un auditoire germanophone ne parlant pas le yiddish et s'apprêtant à écouter des poèmes en yiddish, prévient son public du danger que représente le yiddish pour le locuteur allemand :

« Mais restez silencieux, et vous vous trouverez tout à coup au beau milieu du yiddish. Et une fois que vous aurez été émus par lui – car le Yiddish est tout, le mot, la mélodie hassidique et la réalité profonde de cet auteur juif lui-même – vous ne reconnaîtrez plus votre calme d'autrefois. C'est alors que vous serez à même d'éprouver ce qu'est la vraie unité du yiddish, et vous l'éprouverez si violemment que vous aurez peur, non plus du yiddish, mais de vous. »²⁶⁸

Tout comme le yiddish dans son rapport à l'allemand, la zaoume est un envers menaçant du russe qui déborde toujours le sens des mots russes et menace de faire s'évaporer la langue russe elle-même en faisant exister le fantôme d'une origine

²⁶⁷ Franz Kafka, « Discours sur la langue yiddish », *Préparatifs de nocce à la campagne*, traduction de Marthe Robert, Gallimard, 1957, p.481-82.

²⁶⁸ *Idem*.

parallèle, un jumeau diabolique qui aurait été caché dans le grenier et qui menacerait de revenir réclamer son dû. L'effet de la « zaoume » sur la langue en tant que telle est donc un effet d'aliénation, de dépossession du sens « propre » des mots, d'inquiétante étrangeté. Jacques Derrida a démontré que ce qui était mis en péril par la question de la traduction des « faux-amis » était justement l'économie du « propre »²⁶⁹. Jacques Derrida prend comme exemple le cas d'un faux-ami anglais : l'adjectif anglais *relevant*, qui se trouve être un faux-ami de la série de mots français « relever », « relevé », etc. C'est aussi le cas d'un autre faux-ami qu'exploite James Joyce dans *Finnegans Wake*, et auquel Derrida a consacré l'essai *Ulysse Gramophone*²⁷⁰. Dans cet essai, Derrida commente le faux-amis « he war », qui est en anglais un nom de la guerre (« il guerre »), mais en allemand le nom du verbe être à la forme passé de la troisième personne du singulier (« il fut »). Dans une telle perspective, le rapport de la traduction à l'original n'est plus à envisager comme le rapport, toujours endeillé²⁷¹, du propre à l'étranger, mais comme le rapport du support d'une même langue à ce qui, d'un côté, lui est propre, et à ce qui, de l'autre, lui est étranger. La zaoume aliène le sens propre des mots, et révèle que toute langue porte ce que Jacques Derrida a appelé « une opération de traduction en cours »²⁷² où le propre et l'étranger sont impossibles à discerner.

La traduction-de-la-lettre

²⁶⁹ Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? », *Quinzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1998), Actes Sud, 1999.

²⁷⁰ Jacques Derrida, *Ulysse Gramophone : deux mots pour Joyce*, Galilée, 1987.

²⁷¹ Une conception endeillée de la traduction partagée par de nombreux traducteurs. Dans les termes d'Antoine Berman : « Steiner parle à bon droit de la tristesse qui accompagne depuis toujours l'acte de traduire. Bien sûr : il y a, dans cette expérience, une *souffrance*. Non seulement celle du traducteur. Celle, aussi, du texte traduit. Celle du sens privé de sa lettre. La traduction s'en prend à leur intimité. Jacques Derrida l'a superbement démontré. » Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999, p. 41. Le rapport de soi à l'autre, dans la traduction, semble refléter ici le rapport de l'être au néant chez Heidegger.

²⁷² Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? », *Quinzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1998), Arles, Actes Sud, 1999.

Dans son essai *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*²⁷³, qui reprend l'enseignement de son séminaire donné au Collège International de Philosophie en 1984, Antoine Berman propose une « analytique de la traduction » qui se donne pour tâche d'analyser les « tendances déformantes » de la traduction, et de dégager de cette analyse ce qui serait, par opposition, la « visée ultime » de la traduction, laquelle s'orienterait d'une éthique de la traduction. Les « tendances déformantes » de la traduction (qu'Antoine Berman compare au « travail » de l'inconscient tel que découvert par Sigmund Freud) refoulent ce qui du texte original constitue une étrangeté radicale pour « l'espace de langue » qui constitue la propriété du traducteur. Ces tendances répondent à deux principes qui sont l'ethnocentrisme et la traduction hypertextuelle. La traduction ethnocentrique est une traduction qui cherche à tout ramener à sa propre culture et considère l'étrangeté d'un poème comme quelque chose qui est tout juste bon à être annexé, adopté, pour augmenter le capital culturel d'une langue. Cette traduction est hypertextuelle car elle produit des traductions qui, à vouloir toujours trouver des « équivalences », produit un texte qui est un pastiche de l'original. Devant l'étrangeté d'un texte en langue étrangère, l'auteur d'une telle adaptation choisit de déguiser les passages qui lui sont les plus obscurs par un pastiche du système stylistique qu'il prête à l'auteur, en imitant les traits de l'auteur, en faisant comme si l'auteur avait écrit l'original dans la langue du traducteur. Or, par un tel procédé, la traduction hypertextuelle sert le plus souvent les intérêts de la traduction ethnocentrique, en identifiant le système stylistique qu'il prête à l'original au système stylistique qui lui est le plus familier (c'est souvent cette opération de pastiche qui est sous-entendue derrière l'adage selon lequel le traducteur

²⁷³ Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999.

doit aussi être poète, ou celui selon lequel le traducteur devrait viser en traduction le poème que l'auteur original aurait écrit dans la langue du traducteur). Selon Antoine Berman, la traduction hypertextuelle lèse, ce faisant, la visée ultime de la traduction. Cette visée, Berman la définit ainsi :

« [La traduction] est animée, dans son essence, du désir d'ouvrir l'Etranger en tant qu'Etranger à son propre espace de langue. »²⁷⁴

Le terme d' « espace de langue » mérite que l'on s'y arrête. Berman n'oppose pas la langue propre et la langue étrangère comme si cette différence allait de soi, ou comme si leur différence se neutralisait dans un rapport d'opposition réciproque. La frontière ici n'est pas entre soi et l'autre, comme s'il s'agissait de deux entités relatives. Le rapport du même et de l'autre chez Berman est en effet à articuler au concept de « l'Autre » développé entre autres par Emmanuel Levinas. L'Autre, chez Levinas, est défini par le fait qu'il déborde la pensée objectivante qui essaie de l'appréhender. A ce titre il est absolu. Cet Autre absolu ne peut être approché qu'à partir d'un Moi défini lui aussi absolument :

« L'altérité, l'hétérogénéité radicale de l'Autre, n'est possible que si l'Autre est autre par rapport à un terme dont l'essence est de demeurer au point de départ, de servir d'*entrée* dans la relation, d'être le Même non pas relativement, mais absolument. »²⁷⁵

Le Moi est ce qui assimile le monde au Même à travers un processus d'identification, de possession et de jouissance, ou « l'être dont l'exister consiste à s'identifier »²⁷⁶. Le « propre espace de langue » du traducteur, pour reprendre l'expression de Berman, ou sa langue de traduction, procède selon le principe du Même d'une façon inévitable, car il ne peut y avoir d'Autre absolu qu'à supposer un Même absolu. La différence entre l'original et la traduction, dès lors, se joue paradoxalement dans un espace

²⁷⁴ A. Berman, *La Traduction et la lettre*, idem, p. 74.

²⁷⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1961, p.6.

²⁷⁶ Emmanuel Levinas, *Idem*, p.6.

préalablement indifférencié. La seule façon, nous semble-t-il, de comprendre le rapport que développe Berman entre le propre et l'étranger est de supposer que ce rapport se déploie sur le fond d'un espace qui est capable d'être à la fois propre et autre en même temps, qui se prête aussi bien à soi qu'à l'autre. Pour Levinas, et, dans une certaine mesure, pour Berman, cet espace du Même est l'espace du langage. Mais il s'agit d'un langage indifférencié, un langage pris en dehors de tout discours, et qui se réduit finalement à son support, à ce que Levinas appelle un *medium*, l'instrument technique ou théorique d'une possession du monde. Ce que Berman appelle « la langue propre » est un principe d'extension du moi ; autrement dit, selon la définition de Marshall McLuhan, un média²⁷⁷.

La question que pose Levinas et qui nous importe en traduction est de savoir comment produire un rapport entre le Même et l'Autre qui ne réduise pas le premier au second. La différence linguistique ne suffit à faire exister ce rapport, puisqu'elle établit une frontière homogène entre deux espaces de langue vécus comme génériquement similaires. L'Autre qu'il s'agit de traduire dans la perspective de Berman n'est pas simplement une autre langue qui limiterait l'espace de la langue propre. La frontière entre le Même et l'Autre qu'il s'agit de produire en traduction n'est justement pas une frontière, mais une différence produite par une critique, un « face-à-face » immédiat avec l'Autre qui met en question l'exercice du Même. Ce face-à-face est nécessairement pris, pour Levinas, dans une situation de discours. L'Autre, s'il n'est pas simplement le *médium* indifférencié de la langue où le Moi se projette, ne peut exister que comme interlocuteur :

²⁷⁷ Plus précisément, une *médiation* entre le Même – qui procède de l'être – et l'Autre – qui n'existe que comme étant : « C'est l'être de l'étant qui est le *medium* de la vérité ». Emmanuel Levinas, *idem*, p. 15. À ce titre la définition que donne Levinas du médium s'accorde avec la conception de Marshall McLuhan du média comme extension de l'homme. Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extension of Man*, McGraw Hill, 1964.

« La relation avec un être infiniment distant – c'est-à-dire débordant son idée – est telle que son autorité d'étant est déjà invoquée dans toute question que nous puissions nous poser sur la signification de son être. On ne s'interroge pas sur lui, on l'interroge. Il fait toujours face. [...] Ce « dire à Autrui » - cette relation avec Autrui comme interlocuteur, cette relation avec un *étant* – précède toute ontologie. »²⁷⁸

La différence entre le Même et l'Autre, entre le propre et l'Etranger, se produit dans la temporalité d'un dialogue où l'espace de langue propre est pris en tant que s'adressant à l'Autre. C'est aussi ce que démontre Henri Meschonnic lorsqu'il dit que la traduction est *discours*. La traduction ne se contente pas de mettre deux langues en contact, elle enregistre un face-à-face immédiat entre le propre et l'Etranger. Berman rejoint à ce titre la position d'Henri Meschonnic, pour qui la traduction « ne met pas des langues en contact ». ²⁷⁹.

Cela permet de mieux saisir en quoi la traduction, pour Berman, n'est pas simplement un rapport en miroir entre soi et l'Autre. Selon Antoine Berman, en effet, « l'Etranger » n'est pas seulement la différence linguistique :

« Ce qu'il faut bien voir, c'est que l'œuvre [étrangère] n'apparaît pas ici comme une réalité figée, statique, immuable, qu'il s'agit de reproduire – mais non plus (cas du classicisme) comme un simple substrat qu'il s'agit de modifier et d'embellir sur un mode hypertextuel : elle est bien plutôt le lieu d'un combat entre deux dimensions fondamentales, et la traduction *intervient* comme un moment dans la vie de l'œuvre où ce combat est réactivé [...]. »²⁸⁰

La différence en jeu dans la traduction est la différence qui se joue au sein de chaque « espace de langue » entre « deux dimensions fondamentales ». Nous n'avons pas affaire, d'un côté, à l'œuvre originale dans son immuabilité, et, de l'autre, à la traduction qui s'évertuerait, dans le deuil, à créer par des équivalences un rapport d'adéquation à cet original, mais à la manifestation d'un combat dont la traduction est

²⁷⁸ Emmanuel Levinas, *Idem*, p. 18.

²⁷⁹ Henri Meschonnic, *Poétique du Traduire*, Verdier, 1999, p. 95.

²⁸⁰ A. Berman, *idem*, p. 88.

une nouvelle manifestation singulière, manifestation qui prend part à ce combat selon les modalités qui sont propres à son propre « espace de langue ».

Selon Berman, les modalités qui sont propres, dans un « espace de langue » donné, à réactiver le combat d'une œuvre étrangère, sont définies par ce qui de cet espace de langue en constitue la part « non normée ». Par exemple, la littéralité dont témoigne la traduction de l'*Enéide* par Pierre Klossowski n'est pas tant la tentative d'un calque de la prosodie de l'original qu'une tentative de trouver dans la langue française les espaces non normés de la syntaxe où peuvent être réactivés certains aspects conflictuels du texte de Virgile. En effet, la traduction de Klossowski ne calque pas la syntaxe latine, mais, en donnant l'impression d'être un mot-à-mot, explore la frontière entre, d'un côté, le français et, de l'autre, le français « non normé » :

« Les âmes je célèbre et l'homme qui le premier des Troyennes rives en Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien littoral »²⁸¹

Ouvrir l'Etranger en tant qu'Etranger à son propre « espace de langue » signifie séparer, dans le média indifférencié de « l'espace de langue », le lieu du sens, du sentiment de la langue propre, et lieu de ce que nous avons appelé, avec Lacan, le hors-sens, qui est le lieu du discours où le Moi est pris en tant qu'il s'adresse à l'Autre²⁸². Le rapport entre le propre et l'étranger que décrivent Berman et Levinas se laisse aussi décrire avec le concept lacanien de « littoral » que nous avons introduit dans notre première partie. Pour Antoine Berman, la question de la traduction de la lettre est d'ailleurs connexe à la question de la traduction en psychanalyse. La théorie du littoral, chez Lacan, propose de déplacer la partition opérée entre le sens et le hors-sens et de la situer non plus entre le sujet et le monde, entre soi et l'autre, mais à l'intérieur du sujet, entre le savoir du sujet, son espace de langue constitué de mots

²⁸¹ Virgile, *L'Enéide*, traduction de Pierre Klossowski, André Dimanche, 1989.

²⁸² Voir nos pages 95 et suivantes.

dont le sens est propre, et la place du hors-sens, où le propre est saisi en tant qu'il s'adresse à l'Autre. Le lien du propre et de l'étranger que décrit Berman n'est pas un bord mixte, comme la frontière entre deux langues, mais un bord « partout hétérogène », comme un littoral²⁸³. Berman appelle la « traduction-de-la-lettre » la traduction qui se donne pour tâche « d'héberger l'Etranger » en l'ouvrant « à son propre espace de langue ». La « traduction-de-la-lettre », comme dans la théorie lacanienne, trace entre le propre et l'étranger une ligne « qui partout est hétérogène », un littoral.

Dans cete optique, la zaoume est un faux-ami du russe. Elle crée une origine étrangère à la langue dont elle est issue, de manière à poser la question de sa propriété. À ce titre, l'œuvre des zaoumniki est la manifestation d'un combat au sein d'un même espace de langue entre le sens propre et le hors-sens, où se dessine la radicale étrangeté de l'Autre. Émettre l'hypothèse d'une « traduction » de la zaoume n'a de sens qu'à condition de penser la traduction comme la manifestation de ce combat dans un nouvel « espace de langue », à partir d'un Moi, ou d'un *médium*. La traduction de la zaoume nous invite à considérer la lettre en traduction comme ce qui trace un littoral entre ce qui de l'espace de langue relève du propre et ce qui de cet espace relève du propre en tant que s'adressant à l'Autre comme interlocuteur. L'histoire de la traduction de la zaoume est à envisager moins comme l'histoire de l'identité et de la différence de la sémantique de deux langues que comme l'histoire des manifestations du même combat au sein de différents « espaces de langue ».

La contrainte et la traduction

²⁸³ Ou encore, dans les termes de Levinas : « Autre d'une altérité qui ne limite pas le même, car, limitant le Même, l'Autre ne serait pas rigoureusement Autre : par la communauté de la frontière, il serait, à l'intérieur du système, encore le Même. » Emmanuel Levinas, *Idem*, p.9.

La traduction de la zaoume s'inscrit dans l'histoire d'une tradition de la traduction dans laquelle Berman inclut des traducteurs comme Hölderlin ou Klossowski. Cette histoire, telle qu'elle a été reprise par Daniel M. Hooley, inclut aussi les traductions d'Ezra Pound et de Louis Zukofsky²⁸⁴. Louis Zukofsky est l'auteur d'une traduction de l'œuvre de Catulle en anglais. Sa traduction renverse la stratégie classique de la traduction poétique en cherchant à transposer, convertir, transcrire ou translittérer, dans un premier temps, les sons et la graphie du texte latin original en anglais, pour tenter dans un second temps d'y faire coïncider quelques-uns des éléments sémantiques imputables au texte source :

In te, si in quemquam, dici pote, putide
Victi,
id quod verbosis dicitur et fatuis.
ista cum lingua, si usus veniat tibi,
possis
culos et crepidas lingere carpatinas.
si nos omino vis omnes perdere, Victi,
hiscas : omnino quod cupis efficies.

In the, same in (when qualm ?) thick
wee poetry, putrid Victi,
We'd quote – verbose as thicker
whore with fatuous.
It's that coom lingua see who says
vendible, to be possessed
Cool as it crept at us licking the
carpet: an ass.
Seen as ominous wish all man's
perjured there, Victi-
His crass: all man 'know' (quote)
cupid's efficacies.²⁸⁵

Ce procédé de traduction a été appelé traduction « homophonique » par l'Oulipo. On peut à ce titre le considérer comme une contrainte littéraire au sens oulipien. Jan Baetens et Bernardo Schiavetta ont fait remarquer que la pratique de la traduction littéraire pouvait être comparée à certains égards à la pratique oulipienne de l'écriture sous contraintes²⁸⁶. Le traducteur comme l'écrivain qui s'impose des contraintes, ont-

²⁸⁴ Voir David M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Associated University Press, 1988.

²⁸⁵ *CATULLUS (GAI VALERI CATULLI VERONENSIS LIBER)*, traduit par Celia et Louis Zukofsky, Cape Goliard Press, 1969, poèmes VCVII/98.

²⁸⁶ « Sans vouloir pousser l'analogie trop loin, signalons aussi l'étrange ressemblance entre texte à traduire et contrainte d'écriture, d'un côté, et texte traduit et texte à contrainte, de l'autre. Dans les deux cas on retrouve les mêmes caractéristiques fondamentales : refus de l'inspiration au bénéfice d'un programme extérieur au moi de l'auteur [...] acceptation d'une mise en question des règles initiales et recherche d'une ouverture de principe à autrui. Par ailleurs, pas plus qu'un texte, une traduction n'est

ils fait remarquer, accepte de remettre en question momentanément les règles d'écriture qui leur sont familières pour adopter une perspective nouvelle. Le texte source d'une traduction, en effet, peut être considéré comme une contrainte d'écriture, en cela qu'il force le traducteur à plier son écriture à des idiomes, des tournures de pensée, une syntaxe, des sonorités, des formes poétiques ou même des genres étrangers. De plus, la traduction et la littérature potentielle partagent un parti pris d'ouverture, d'inachèvement, non seulement de leurs propres textes, mais encore des textes du passé. La pratique de la traduction tout comme la pratique de la réécriture de textes par le biais de procédés oulipiens ont pour vocation de renouveler notre approche de textes canoniques, de révéler, dans le meilleur des cas, des potentialités latentes de ces textes, et d'en assurer ainsi une forme de survie. Il n'est donc pas étonnant que certains procédés de réécriture oulipiens fassent directement écho, quand ils n'en sont pas tout simplement inspirés, à des pratiques qui relèvent d'une certaine tradition de la traduction poétique qui remonte à Ezra Pound et qu'on a pu appeler « la traduction moderniste »²⁸⁷. Les procédés de réécriture inventoriés sous la rubrique « Trans » de *l'Atlas de la littérature potentielle*²⁸⁸ sont en effet fortement influencés par des traductions modernistes telles que celles de Louis Zukofsky ou Pierre Klossowski. Celui de la « traduction homophonique »²⁸⁹, qui consiste à remplacer un énoncé par un

jamais achevée : à l'instar d'un texte à contrainte, qui est toujours susceptible d'être repris par d'autres, chaque traduction intelligente se sait condamnée à être un jour refaite ». Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, « A propos de *Formules* numéro 2 », *Formules, revues de littérature à contraintes*, numéro 2, L'Age d'Homme, 1998-1999, p. 10.

²⁸⁷ Sur la tradition américaine de la traduction poétique moderniste, voir Daniel M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Associated University Press, 1998.

²⁸⁸ Ces procédés sont la traduction homophonique (homovocalisme et homoconsonnantisme), la traduction homosyntaxique, la traduction homosémantique (avec ou sans modification de la forme ou du genre littéraire), les traductions grammaticales, l'antonymie et le S+7. Oulipo, *Atlas de La littérature potentielle*, Gallimard, 1981.

²⁸⁹ La fameuse traduction « homophonique », que Gérard Genette appelle « traducson », qui consiste à traduire le son d'un énoncé étranger avec des mots de la langue de traduction : « on ne conserve que la structure phonique ». *L'Atlas*, p. 143. On se souvient de l'illustre exemple de traduction homophonique de François Le Lionnais, qui traduit le vers de Keats « *A thing of beauty is a joy for ever* », par « Un singe débotté est un jouet pour l'hiver ».

autre à la prononciation s'en rapprochant mais au sens différent, avait déjà été illustré magistralement par Louis Zukofsky dans sa traduction de Catulle²⁹⁰. C'est sans aucun doute en référence à Louis Zukofsky que Marcel Benabou illustre ce genre de traduction par une «traduction homophonique complète» de Catulle extraite de son *D'un Catulle restitué*. La « traduction homosyntaxique »²⁹¹ pourrait pour sa part faire écho à la traduction de *L'Enéide* par Pierre Klossowski qui imite, dans les limites de la syntaxe française, les inversions syntaxiques propres à la nature flexionnelle du latin²⁹². La « littérature définitionnelle », enfin, qui consiste à remplacer chaque terme d'un texte donné par sa définition dans le dictionnaire, est quant à elle directement inspirée d'un procédé de traduction moderniste inventé par l'écrivain britannique d'origine polonaise Stephan Themerson : « la traduction en poésie sémantique »²⁹³. Chacun de ces procédés de réécriture ont en commun de se donner pour contrainte explicite l'exploitation d'un aspect restreint du texte de départ, que ce soit le son, la syntaxe, ou le lexique. Le texte issu de tels procédés a pour raison d'être un aspect du texte de départ, et à ce titre répond à la définition (certes large) que donne George Steiner de la traduction : un texte qu'on peut lire indépendamment, mais qui n'est pas ontologiquement suffisant et qui a pour raison d'être un autre poème²⁹⁴. Selon cette définition de la traduction poétique, nombre de procédés de réécriture proposés par l'Oulipo pourraient être des procédés de traduction s'ils étaient appliqués à des textes

²⁹⁰ Zukofsky, Louis et Celia, *Catullus*, traduction, Cape Goliard Press, 1969.

²⁹¹ « Traduction homosyntaxique: on conserve la syntaxe », *L'Atlas*, p. 146.

²⁹² Pierre Klossowski, *Virgile. L'Enéide*, traduction de Pierre Klossowski, Gallimard, 1964.

²⁹³ L'idée de « littérature définitionnelle » semble avoir été introduite à l'Oulipo grâce à la connaissance qu'avait R. Queneau des travaux de Stefan Themerson. Ce poète est évoqué par Queneau dans une réunion de 1961 pour avoir écrit des poèmes « traduits » « en employant chaque mot par son équivalent strict (définition tiré du Larousse, etc.) », poèmes qui rappellent les résultats obtenus par les traducteurs automatiques. Jacques Bens, *Oulipo : 1960-63*, Christian Bourgois, 1980, p. 136. Stefan Themerson, poète et cinéaste polonais (et éditeur de la traduction anglaise des *Exercices de style* par Barbara Wright en 1954) est en effet à l'origine de la « poésie sémantique », poésie qui privilégie le sens premier des mots selon leur définition lexicographique, par opposition aux sens euphémistiques des mots qui sont d'usage en poésie.

²⁹⁴ George Steiner, *Poem into Poem*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

de langues étrangères. Les procédés de réécriture oulipiens sont donc contemporains d'une pratique moderniste de la traduction qui avait été initiée par Ezra Pound. Est-ce à dire, pour autant, que les procédés de réécriture oulipiens et la traduction poétique moderniste partagent les mêmes fins, et jusqu'où peut-on comparer ces deux pratiques ?

Pour des traducteurs comme Ezra Pound, Louis Zukofsky ou Pierre Klossowski, la valeur critique et herméneutique de leurs traductions ne faisait absolument aucun doute. Ces traducteurs entendaient réaliser une plongée herméneutique dans les textes de Properce, Catulle et Virgile, et en extraire quelque chose d'essentiel. À la différence d'une certaine pratique de la traduction poétique qui se donne pour tâche de restituer un texte en trouvant des équivalences de forme et/ou de sens, ces traducteurs entendaient décoder et transmettre leurs classiques non pas avec les outils de la philologie et de la versification, mais avec l'outil de leur poésie. Comme l'écrit Daniel M. Hooley, dans ses traductions « homophoniques » de Catulle, Louis Zukofsky « s'est mis à la tâche d'une exploration sérieuse et systématique du texte latin à l'aide de l'outil sophistiqué qu'il avait sous la main, son langage, son art »²⁹⁵. Ce serait donc une erreur grossière de considérer que ces traductions, aussi surprenantes et libres qu'elles puissent paraître au premier abord, ne sont que des manies littéraires. Ce sont des poèmes qui enregistrent selon des modalités propres à la poésie un travail critique et herméneutique intense sur le texte source. La nature étrangère des textes sources, que ce soit leurs sons, dans le cas des traductions de Zukofsky, ou leur syntaxe, chez Klossowski, agit comme une contrainte et assume une fonction herméneutique. Louis Zukofsky voyait en la traduction homophonique la possibilité d'appliquer à un texte difficile, antique, étranger, parfois obscur, ni plus ni moins qu'une technique

²⁹⁵ Daniel M. Hooley, *The Classics in Paraphrase*, Associated University Presses, 1998, p. 61, traduction personnelle.

herméneutique de pointe. Comme le fait remarquer David M. Hooley, Louis Zukofsky ne se contente pas de traduire ce qu'il comprend (en d'autres termes de faire de la traduction l'explicitation d'une interprétation), il essaie plutôt de produire, à travers l'exercice de la traduction homophonique, une illumination :

« [modernist translators] have turned translation into one kind of cognitive tool, heuristic device, so that the production of sense matters less than the insight achieved. Translation has become not a mode of conservation but a means to register positive gain and enlightenment. »²⁹⁶

L'illumination que la traduction moderniste produit enregistre deux aspects de la vie de l'œuvre littéraire en traduction, deux aspects que David M. Hooley propose d'appeler l'aspect « synchronique » et l'aspect « diachronique ». L'aspect « synchronique » désigne le fait que le traducteur d'une œuvre littéraire a toujours à l'esprit l'original et sa traduction dans une sorte de présent synthétique et créatif. L'aspect « synchronique » traduit le fait que le passage d'un original à une traduction, passage dont on prête souvent la responsabilité au traducteur, n'est, dans un premier temps, qu'une vaine illusion. En réalité, une œuvre littéraire existe toujours dans un rapport de présence immédiate à l'époque et à la langue de son traducteur, et non pris dans quelque distance culturelle ou symbolique. L'étrangeté n'est pas donnée d'emblée. Ce qui est premier est « l'espace de langue » propre du traducteur, et qui est, comme nous l'avons vu, un pur média indifférencié. Cette paradoxale absence d'étrangeté s'illustre au niveau, d'abord, de la perception de la phonologie d'une langue étrangère. La transcription phonétique d'une langue implique nécessairement une forme de « surdité phonologique », puisqu'on entend toujours les paires phonétiques d'une langue étrangère selon les paires phonétiques propres à notre

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 24.

langue maternelle²⁹⁷. Lorsque le traducteur se met à la tâche, l'étrangeté phonétique de l'œuvre à traduire est déjà prise dans les conventions domestiques qui régulent la présence de cette œuvre pour la culture du traducteur. Le nom de Pouchkine, par exemple, est orthographié en français selon des conventions qui charrient des valeurs domestiques : le choix du « k » dans Pouchkine, lettre réservés en français aux emprunts étrangers, est un signe qui indique l'origine russe du poète, tandis que la terminaison en « -ine » assimile ce nom à un nom français féminin. La transcription accomplit donc une domestication de l'étranger selon deux procédures : elle l'intègre dans le système morphologique de la langue-cible (la terminaison féminine « -ine ») tout en lui reconnaissant une origine étrangère conventionnée (qu'indique la lettre « k »). La transcription fonctionne comme un visa, qui régule à la fois l'origine et la destination d'un étranger. Le fait que Louis Zukofsky ait choisi de traduire d'abord le « son » de l'original rend évidente cette co-présence de l'original et de la traduction dans « l'espace de langue » propre au traducteur. Cependant, la liberté avec laquelle Zukofsky apparie les sons latins et des sons anglais non conventionnels, notamment par l'usage d'archaïsmes et du parler de Brooklyn, complexifie cette co-présence bien au-delà de la fonction de domestication que de la transcription traditionnelle impose aux noms étrangers sur un passeport. L'appariement de sons latins et anglais que produit Zukofsky inscrit en effet les sons latins dans le corps « non-normé » de la langue anglaise. La langue de l'autre, c'est d'abord la langue que l'on a fait sienne à l'époque infantile en jouant avec les sons, et que l'on continue à faire sienne dans ses interactions avec différents milieux sociaux à l'âge adulte. Ce niveau d'appropriation de la langue de l'autre ne relève pas de la domestication mais du métissage et prône une présence dérégulée de l'étranger.

²⁹⁷ Voir à ce sujet l'article de Léon Robel « Polivanov et le concept de surdité phonologique », *Change*, numéro 3, 1969.

Le deuxième aspect de la vie d'une œuvre en traduction, selon Hooley, est son aspect « diachronique ». Cet aspect désigne le fait que, dans un second temps, Zukofsky *produit* la distance temporelle et culturelle, l'étrangeté proprement dite qui sépare sa traduction de l'original, en faisant coïncider certains sons obtenus par homophonie avec un peu du « sens » que la traductrice Celia Zukofsky a traduit dans une version bilingue interlinéaire du texte de Catulle. L'interprétation que produit la traduction de Zukofsky n'est donc pas le produit d'une démarche historique qui remonterait le temps en sens inverse. Cette interprétation se construit plutôt *mot à mot*, comme on dirait *pierre après pierre*, depuis la co-présence synchronique et déréglée de l'original et de sa traduction homophonique. Le fait que Zukofsky parte de ce qu'il y a de plus familier et élémentaire, le babil de la langue maternelle, pour arriver à l'étrangeté en tant que telle garantit que le procès de la traduction n'est pas un semblant de sens, mais l'accès à une authentique révélation du sens, à une illumination. La traduction de Zukofsky, en se donnant explicitement à lire comme une œuvre à la fois herméneutique et créatrice, offre la possibilité à son lecteur de recréer le chemin herméneutique qui a mené le traducteur, depuis le moment de sa présence synchronique à l'original, jusqu'à la découverte de l'Etranger. Le texte original n'est pas tant un texte pensé comme origine ou source, mais comme cible, comme lieu d'arrivée. La traduction de Zukofsky transpose en lettre, de la façon la plus honnête qui soit, le chemin critique que son traducteur a parcouru jusqu'à Catulle. La lettre, ici, est à la fois un média, une contrainte, et l'instrument d'une pensée.

Bien que différentes dans leurs formulations et leurs finalités, les pensées de la traduction développées par Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jacques Derrida et Antoine Berman, disent que la traduction réalise une potentialité latente de l'œuvre source à travers des transformations obéissant à des procédés inspirés de la nature

étrangère de cette oeuvre. Pour Martin Heidegger, la traduction « pensante » consiste à atteindre « l'expérience de pensée » d'un texte pour prolonger celle-ci au point où elle s'était arrêtée. Dans les termes de Heidegger, la pensée d'un auteur est toujours « une réponse faite au langage »²⁹⁸. En passant d'une langue à l'autre, le traducteur adresse la question d'un auteur à une autre langue et l'y rejoue. En ouvrant les possibilités d'expression de la langue traduite aux capacités expressives de la langue de traduction le traducteur permet à la question posée par l'auteur du texte source de se prolonger. Inversement, en ouvrant sa propre langue aux ressources de la langue traduite, le traducteur peut étirer sa propre capacité de pensée²⁹⁹. Jacques Derrida, en réinterprétant Heidegger, a lui-même développé ces idées sur la traduction dans « Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? »³⁰⁰. À travers les multiples sens que Derrida fait surgir des homonymes du mot « relever » en français et en anglais, dont il se sert pour traduire le verbe « to season » chez Shakespeare ainsi que le concept de « Aufhebung » chez Hegel, le philosophe et traducteur utilise l'écart de la différence des langues pour prolonger la pensée de l'original en multipliant les sens possibles. La langue étrangère agit comme un levier et force le traducteur à oser rejouer la pensée du texte source dans des termes qui dépassent les capacités expressives de sa propre langue. La langue étrangère a la fonction d'une contrainte en cela qu'elle sert de levier à la création. L'espace entre les langues serait une forme de contrainte que l'on pourrait appeler re-créatrice, au sens où il permet au traducteur de pousser plus avant les conséquences d'un texte, et d'en assurer une forme de vie continuée.

²⁹⁸ Ainsi Miles Groth résume-t-il la pensée de Heidegger sur la traduction : « Translation is the event that retraces the response to language that we call thinking ». In Miles Groth, *Translating Heidegger*, Humanity Books, 2004, p. 121.

²⁹⁹ Les conceptions de Heidegger sur la traduction sont illustrées entre autre dans son article « Hölderlin Hymne « Der Ister » ». Ces conceptions sont résumées dans l'ouvrage de Miles Groth, *Translating Heidegger*, Humanity Books, 2004, pp. 122 et suivantes.

³⁰⁰ Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? », *Quinzième assises de la traduction littéraire*, Arles, 1998.

On prête souvent à l'Oulipo d'avoir pour fin l'exploitation du caractère ludique de l'écriture. Mais rien n'empêche de penser que ce jeu n'ait pour mise un objet très sérieux. La définition du « PO » de l'Oulipo, « De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques »³⁰¹, laisse la question ouverte de savoir ce que pourrait bien être les fins pratiques de la production oulipienne. Rien n'empêche de penser que l'exploration de textes littéraires au moyen de procédés de réécriture oulipiens n'ait pas pour ambition la révélation d'une potentialité latente, cachée, mais essentielle, du texte de départ. Pour le dire autrement, rien n'empêche de penser que les procédés de réécriture oulipiens ne soient des techniques herméneutiques valables, comme le pense par exemple Harry Matthews³⁰². L'étude de l'histoire des procédés de réécriture oulipiens nous montre que ceux-ci ont été pensés comme une alternative à une vision trop étriquée de la traduction, ce qui semble confirmer que leur apparition ait été influencée par la pratique moderniste de la traduction. Jean Queval, lui-même traducteur, au cours de la réunion de l'Oulipo du mardi 19 décembre 1961, opposait la traduction, qu'il définissait comme répondant au principe de « la redondance », au procédé de réécriture illustré par Raymond Queneau dans « La Redondance chez Phane Armé », poème écrit en ne gardant que les bouts-rimés de la poésie de Stéphane Mallarmé. Le phénomène de la traduction, expliquait Jean Queval, est l'illustration de la condition à la fois approximative et inachevée du langage et de la nécessité de paraphraser de façon redondante chaque énoncé pour pouvoir se faire comprendre, pour communiquer du sens, non seulement entre deux langues, mais encore au sein

³⁰¹ Voir le manifeste de l'Oulipo sur le site internet : <http://www.oulipo.net/oulipiens/O>

³⁰² Harry Matthews, « Oulipo et traduction : le cas du maltais persévérant ». *Un art simple et tout d'exécution*, traduit de l'américain par Marie Chaix, Circé, 2001.

d'une même langue³⁰³. La réduction de la poésie de Mallarmé à ses bouts-rimés opérée par Raymond Queneau dans « La Redondance chez Phane Armé » offrait donc une alternative saine aux phénomènes peu poétiques de la redondance et de la traduction. Est-ce à dire pour autant que la réduction de la poésie de Mallarmé à ses bouts-rimés n'a aucune portée critique ou interprétative? La réponse, évidemment, est non. « La Redondance chez Phane Armé » offre à quiconque s'essaie à le lire une lecture nouvelle et fructueuse du texte original. Par la juxtaposition des « bouts-rimés », un nouveau texte se dessine, et ce texte, bien qu'on puisse légitimement le lire pour lui-même, a pour vocation d'entrer en dialogue avec le texte source, de nous y renvoyer, nourris d'un regard critique rafraîchi. La réduction, bien qu'elle ait l'air d'être l'application arbitraire d'un procédé quelconque, enregistre en vérité une activité critique longuement méditée par Raymond Queneau:

« Si l'on retient les sections rimantes (pas nécessairement réduites à un mot) de certains sonnets de Stéphane Mallarmé, écrit Raymond Queneau, on composera des poèmes haï-kaïsants qui, loin de laisser échapper le sens de l'original, en donneront au contraire, semble-t-il, un lumineux élixir »³⁰⁴.

Cette contrainte a une fonction critique et herméneutique pour Queneau. C'est en quelque sorte une application de la proposition de Roman Jakobson selon laquelle les

³⁰³ « Il y a toujours approximation parce que nous vivons dans un monde de traduction [...]. La pluralité du langage humain est une espèce d'aveu d'impuissance, une espèce d'évidence de l'approximation [...]. D'ailleurs, dans le cadre d'une seule langue, nous sommes toujours dans le phénomène de traduction puisqu'on réexplique ce qu'on a mal expliqué ». Jean Queval cité par Jacques Bens dans « note + ou – sur la possibilité d'une réduction de la redondance absolue et relative », *Oulipo : 1960-1963*, C. Bourgois, 1980, p. 112. On reconnaît dans cet argument plusieurs voix de la linguistique moderne qui se sont servies du phénomène de la traduction comme preuve de la nature approximative du langage. Au début de sa démonstration sur l'arbitraire du signe dans le *Cours de linguistique générale*, F. de Saussure citait le phénomène de la pluralité des langues, et donc la nécessité de la traduction, comme preuve de la nature conventionnelle du signe linguistique. Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1972, p. 100. Roman Jakobson décrivait la traduction comme une « reformulation » et en faisait un des principes même de la parole, distinguant ainsi la traduction « interlinguale », opérée entre deux langues, et la traduction « intralinguale », opérée au sein de la même langue. Cette identification de la traduction au phénomène de la reformulation s'appuie sur une analogie réductrice entre le concept de traduction et le concept d'interprétation, comme l'explique Umberto Eco : « Siccome, come vedremo, sotto la rubrica della riformulazione, sta una immensa varietà di tipi di interpretazioni, a questo punto è facile incorrere nella tentazione di identificare la totalità della semiosi con una continua operazione di traduzione, ovvero di identificare il concetto di traduzione con quello di interpretazione ». Umberto Eco, « Interpretare non è tradurre », *Dire quasi la stessa cosa / Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2003, p.226.

³⁰⁴ Oulipo, *La Littérature Potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, 1973, p. 185.

équivalences sonores, en poésie, sont aussi des équivalences sémantiques (l'axe syntagmatique étant projeté sur l'axe paradigmatique). La réduction de Queneau enregistre aussi la distance temporelle qui nous sépare du texte source. Le fait que des mots du texte source disparaissent dans la réduction n'est pas sans évoquer la nature lacunaire d'un texte antique qui nous serait parvenu à moitié effacé. Il en va de même pour la méthode S+7, qui consiste à remplacer les substantifs d'un poème par le substantif qui se trouvera 7 entrées plus loin dans un dictionnaire. Le procédé est très contraignant et paraît ne laisser aucune place à l'activité critique. Pourtant, selon Jean Lescure, la méthode a occasionnellement une fonction étonnamment critique lorsqu'elle est appliquée à certains textes. Elle pourra par exemple révéler la nature «osée» des passages les plus «suggestifs» de *Caroline chérie*, ou bien révéler dans «les structures» des maximes de La Rochefoucauld «des énergies qui eussent pu le conduire vers l'objectivité de rapports moins moraux que de fantastique quasi-transcendantal »³⁰⁵. Le texte de Raymond Queneau « La Cimaie et la fraction » est à ce titre d'une intelligence critique remarquable par rapport à son texte source « La Cigale et la fourmi ». L'abondance de termes techniques forcément anachroniques (Queneau n'utilisant pas, justement, un dictionnaire contemporain de La Fontaine) a pour effet de catapulter cette fable ancienne dans notre univers contemporain, nous forçant à réévaluer la portée discursive de la fable en fonction de nos propres coordonnées. À la lecture de ce texte, nous sommes portés naturellement à nous souvenir du texte original, et, en le comparant, à le réévaluer sous un jour critique nouveau. La méthode S+7 produit par exemple des presque antonymes avec le poème original (« folâtrerie » pour « foi », « succomber » pour « subsister », « alarmante » pour « aise ») qui semblent autant d'antiphrases où l'on croit entendre l'ironie de La

³⁰⁵ Jean Lescure, "La Méthode S+7", Oulipo, *La Littérature Potentielle*, idem, pp. 144-145.

Fontaine quant à la duplicité des personnages de sa fable, à moins que ce ne soit celle de Queneau. À ce niveau de complicité, il n'est plus possible de dire à qui appartient l'ironie tant l'application de la méthode S+7 se rapproche de la forme du dialogue. La raison d'être de ces textes obtenus par réduction ou manipulation lexicographique est de créer un dialogue complice et critique avec leur texte source (ou avec le ton, ou l'esprit de leur auteur), dialogue qui prend en compte de façon critique la distance temporelle qui nous sépare de ces textes et crée un discours sur leur mode de survie. L'Oulipo, comme la traduction moderniste, nous invite à utiliser la poésie comme un moyen herméneutique, comme un outil d'analyse et de savoir.

Un dernier exemple produit par un auteur oulipien illustrera jusqu'où certaines pratiques oulipiennes peuvent s'inscrire dans la tradition moderniste de la traduction poétique. Pour Oskar Pastior, les contraintes oulipiennes semblent avoir été un moyen de répondre à une conception trop restreinte de la traduction littéraire. Selon Oskar Pastior, la pratique de l'écriture à contrainte s'inscrit en faux par rapport à une conception de la traduction restreinte à la « médiation linguistique ». La nature stricte des contraintes oulipiennes permet, par contraste, de souligner l'absence de programme et de perspective critique à laquelle s'abandonnent trop souvent les traducteurs dans leur tâche :

« OuLiPo et traduction : voilà deux concepts qui s'excluent mutuellement, cela va de soi. Du moins, pourrait-on dire, ils évoluent dans des dimensions distinctes d'un même matériau. Car le procédé de traduction d'une langue vers une autre ne constitue pas, en soi, une règle du jeu (tout au plus s'agit-il d'une règle nébuleuse, métaphorique, si jamais on tient à littériser l'impératif de médiation linguistique en tant que condition *sine qua non* des échanges interculturels) »³⁰⁶.

Oskar Pastior prévient contre une pratique floue, sans véritable activité critique de la traduction. À l'opposé d'une telle pratique, Oskar Pastior a élaboré dans ses traductions de sonnets de Pétrarque une pratique traductive proprement moderniste,

³⁰⁶ Oskar Pastior, *Spielregel, Wildwuchs, Translation / Règle du jeu, Ulcération, Translation*, traduit de l'allemand par Jürgen Ritte, la Bibliothèque Oulipienne n°73, 1995, p. 17.

bien qu'il rejette le terme de « traduction ». Dans ses *33 poèmes*, « travail sur et avec les sonnets de Pétrarque »³⁰⁷, il construit une série de procédés traductifs qui s'inscrivent dans la lignée des traductions modernistes que nous avons évoquée :

« a) Ignorance de la langue « originale » (l'italien de Pétrarque) [...]; b) Dissolution des métaphores imagées de Pétrarque dans une syntaxe discursive – en d'autres mots ce fut un travail de détective où l'hypothétique et le potentiel devaient se toucher pour que se profile quelque chose comme les couches antérieures de la métaphore pétrarquienne “in statu nascendi”; c) Négligence totale de la forme du sonnet au profit d'une linéarité simple s'exprimant à travers des blocs de prose; d) Dispense de scrupules historicisants qui auraient interdit d'incorporer le lexique post-pétrarquiste [...] »³⁰⁸.

On reconnaît dans ce programme traductif certains des procédés évoqués plus haut. La traduction en « poésie sémantique » de Stefan Themerson (ou le procédé oulipien de la « littérature définitionnelle ») se retrouve à travers « la dissolution des métaphores [...] dans une syntaxe discursive » qu'opère Oskar Pastior sur le texte de Pétrarque. La dissolution de l'expression synthétique et conventionnelle de la métaphore pétrarquiste en une explication discursive a la fonction de potentialiser un aspect latent du texte original, de révéler des « couches antérieures » de la métaphore pétrarquienne, tout comme le proposait la traduction en poésie sémantique de Stefan Themerson, lequel espérait par ce procédé redonner vie aux métaphores éculées de la poésie classique. L'incorporation d'un lexique post-pétrarquiste témoigne aussi de la volonté d'Oskar Pastior de produire à travers sa traduction un discours critique sur le rapport diachronique que nous entretenons avec la poésie pétrarquiste, comme le pratique abondamment Ezra Pound dans ses traductions de Properce. Enfin, l'ignorance proclamée de la langue « originale » du poème semble vouloir tirer parti de la capacité interprétative de la rencontre brute de deux langues étrangères d'une façon qui rappelle l'usage herméneutique des « faux-amis » par Derrida ou celui des

³⁰⁷ Oskar Pastior, *idem*.

³⁰⁸ Oskar Pastior, *idem*.

homophones entre l'anglais et le latin exploités par Louis Zukofsky. La fonction herméneutique de tels procédés est très claire : il s'agit de redonner vie à un patrimoine littéraire figé en remontant « à l'époque virtuelle de la formation du texte original », pour citer Paul Valéry³⁰⁹.

Dans « La Tâche du traducteur », Benjamin définissait la traduction comme une forme de « survie » de la littérature³¹⁰. Un des aspects les plus productifs de cette proposition est qu'elle nous offre une image fragmentée de la littérature. La littérature, sous la plume de Benjamin, n'existe que sous forme de restes, de traces, et la traduction rend évident ce mode d'être de la littérature. Cette fonction de la traduction est aussi à comprendre au regard de la « visée de la traduction », qui, selon Benjamin, n'est pas une médiation linguistique, mais un dialogue entre les langues ayant pour fin messianique la révélation de ce qui serait une langue suprême. On retient généralement de cette proposition que la traduction manifeste la convergence des langues apparentées en ce qu'elles veulent dire. Mais le thème de la langue suprême évoque aussi le fait que la traduction, comme exercice à la fois critique et poétique, approche les limites du langage. La traduction touche au rapport de chacun avec ce qui n'est pas son langage, et touche à ce titre à ce qu'on a pu appeler dans les lettres la « folie littéraire ». Dans son commentaire sur la traduction de Sophocle par Hölderlin, Benjamin écrit :

« [...] Les traductions d'Hölderlin sont sujettes à l'énorme danger inhérent à toute traduction : les portes d'un langage ainsi étirées et modifiées peuvent se refermer et enfermer le traducteur dans le silence. Les traductions de Sophocle par Hölderlin furent ses derniers écrits ; en elles le sens plonge d'abysses en abysses, à la limite de se perdre dans les profondeurs sans fonds du langage ».³¹¹

³⁰⁹ Cité par Antoine Berman *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, A. Berman, Gallimard, 1984, p. 272.

³¹⁰ Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », traduit par Maurice de Gandillac, traduction revue par Pierre Rusch, *Œuvres*, 1, 2000, p. 251.

³¹¹ Walter Benjamin, *idem*.

La traduction ouvre la littérature à une potentialité qui, paradoxalement, est à la fois la condition d'une « survie » et un risque de disparition, en cela qu'elle défie les limites raisonnables de l'interprétation, menaçant l'herméneute de sombrer dans une forme de manie littéraire. On retrouve l'empreinte de cette « folie littéraire » dans la tradition philosophique herméneutique moderne que nous avons évoquée. Chez Derrida, par exemple, la traduction implique toujours une perte qui se traduit sur le plan émotif par le deuil, et sur le plan logique par la dette. Elle semble avoir un effet de passivation, un effet mélancolique sur le traducteur. En forçant un peu le trait, on pourrait dire que le traducteur est souvent identifié à un maniaque mélancolique. La littérature potentielle ouvre elle aussi la porte à une forme de « folie littéraire », mais sur un mode tout à fait différent de celui, un peu pathétique, de la philosophie herméneutique moderne. Le refus de considérer la « folie littéraire » comme un concept littéraire productif est un geste qui se trouve au fondement de l'histoire de l'Oulipo. Raymond Queneau avait écrit *Les Enfants du limon* après avoir échoué à publier son encyclopédie des fous littéraires. Son roman fut ainsi, en quelque sorte, une réponse faite à cet échec et une solution apportée à la question de la folie littéraire : la circonscrire dans les limites de la fiction. Cette proposition pourrait s'appliquer à l'Oulipo en général. Si l'Oulipo est bien, comme l'a proposé Jacques Roubaud, un roman inventé par Queneau et dont les oulipiens seraient les personnages, on peut dire que l'inventaire et la systématisation de contraintes et de procédures littéraires par l'Oulipo a eu pour fonction de circonscrire dans des limites raisonnables le surgissement en littérature de ce qu'on avait l'habitude de considérer comme des « manies ». Le rapport de la littérature aux « profondeurs sans fonds du langage » s'en trouve déplacé. Là où, pour la pensée philosophique, cette profondeur sans fonds attire celui qui s'y penche dans une forme de folie endeuillée, il semble que pour l'Oulipo

elle soit un puits d'où sourd ce qu'Hervé Le Tellier appelle « le plaisir du texte ». Il y a en effet un contraste frappant entre le sentiment de deuil que la philosophie de la traduction a souvent prêté au traducteur et le sentiment que décrit Hervé Le Tellier dans ce passage de *l'Esthétique de l'Oulipo* :

« Dans l'exploration de cet infini dénombrable qu'est la littérature potentielle [...] l'oulipien tente de s'imposer un périmètre raisonnable, raisonné, rationnel, au sens arithmétique [...]. L'oulipien veut bien se rendre jusqu'à la « limite », mais ne cherche pas cette impossible exhaustivité dont la quête l'entraînerait vers la « folie littéraire » [...] Puisqu'il y a limite, il y a résignation. L'Oulipo place des bornes humaines, intimes à la potentialité (le possible pour moi). On rejoint une espèce de détachement du particulier, un sentiment de l'ampleur du tout, de la complexité du monde. [...] Le fragment vient répondre à l'éclatement du réel »³¹²

Mais malgré ce contraste de ton, on peut lire dans ces lignes, si on les compare à celles de Benjamin citées plus haut à propos de Hölderlin, le lien qui unit plus profondément la traduction à l'Oulipo. La traduction, comme l'Oulipo, partagent la conscience de la forme nécessairement fragmentée de la survie de la littérature. Le plaisir (bonheur?) qu'identifie Hervé Le Tellier dans le traitement proprement oulipien de la folie littéraire n'est pas un plaisir gratuit. Il borde un problème très sérieux, qui est celui de la survie éclatée de la littérature. À ce titre, les enjeux de la traduction, depuis au moins Ezra Pound, sont fondamentalement les mêmes que ceux des pratiques de réécriture de l'Oulipo : utiliser la littérature et les formes littéraires comme un outil herméneutique propre à redonner vie à un aspect occulté, refoulé, oublié des textes qui constituent notre patrimoine littéraire. Leurs moyens, nous espérons l'avoir montré, sont aussi les mêmes : des éléments choisis du texte source, des bouts, des fragments, sont exploités comme une contrainte d'écriture qui fait levier pour la pensée et la pénétration de ce texte et qui permet au traducteur « d'oser exercer sa raison », pour reprendre la formule des Lumières citée par Hervé Le Tellier³¹³.

³¹² *Idem*, p. 289.

³¹³ *Idem*, p. 289.

Cette parenté entre procédés de récritures oulipiens et traduction poétique moderniste devrait nous inviter à repenser certaines idées reçues sur la traduction. Premièrement, l'idée selon laquelle la traduction aurait comme seul principe la restitution d'un texte à travers la recherche d'équivalents. Cette idée est à repenser au regard de la portée critique et herméneutique que l'Oulipo a su reconnaître à l'usage des formes en littérature. La « manie » d'un Zukofsky traduisant les molécules sonores de Catulle, ou celle d'un Queneau récrivant les sonnets de Mallarmé en ne gardant que des « bouts » nous enseignent que c'est sous formes de fragments, bouts, molécules, formes, que la littérature survit. Deuxièmement, l'idée selon laquelle l'Oulipo aurait comme principe l'application automatique et impersonnelle d'une méthode stricte est à repenser au regard de la façon dont les « manies » littéraires ont été intégrées à la pratique de la traduction depuis plus d'un siècle. Les manipulations oulipiennes sont des exercices critiques interprétatifs. Ainsi lorsque dans l'*Atlas de littérature potentielle* la traduction est présentée comme un « cas particulier » d'une famille de manipulations plus variée, il y a un risque de malentendu. Car ce n'est pas la nature de la manipulation qui fait qu'une traduction est une traduction. Les procédures de manipulations oulipiennes, nous l'avons vu, sont souvent des procédures traductives. Ce qui fait qu'une traduction est une traduction est le dialogue, le face-à-face que construit un texte avec un autre texte qui en est ontologiquement inséparable, dialogue que produit un usage critique de la contrainte.

Poésie de Mots Inconnus

Nous avons tâché d'exposer, dans notre seconde partie, en quoi la zaoume, historiquement, avait aussi été le reflet de la haine d'une époque pour l'autre, et avait

à ce titre failli à s'en rendre responsable. Le retour à la zaoume qu'opère Iliazd en 1949 est marqué par la volonté de donner à la zaoume les moyens de se rendre responsable de cet échec historique. Iliazd publie en 1949 une anthologie de poésie zaoumienne intitulée *Poésie de mots inconnus*. Il y publie des poèmes zaoumiens de Hlebnikov, Kručënyh, Igor Terentev et de lui-même, ainsi que de nombreux autres poètes dadaïstes non russophones, sous la forme d'une espèce inouïe de transposition orthographique. Iliazd se décide, vingt-neuf ans après son arrivée en France, à dépouiller la zaoume de son habit cyrillique, et cela à l'occasion d'une polémique qui l'opposa au chef de file du mouvement lettriste Isidore Isou. À partir de 1946, Isidore Isou, jeune poète d'origine roumaine fraîchement arrivé à Paris, organise le mouvement lettriste qui prétendait remettre en cause les disciplines artistiques, et en premier lieu la poésie, au nom de ce qu'il appelait la lettre. La poésie lettriste, telle qu'elle est présentée dans le programme exposé dans son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*³¹⁴, était censée être composée de mots entièrement dénués de sens. Dans son ouvrage-manifeste, Isidore Isou prétend être le premier à avoir composé une poésie faite entièrement de lettres³¹⁵. Iliazd et Isou se disputeront la prééminence d'une telle poésie sans se comprendre sur les enjeux respectifs de leur engagement dans ce débat. Comme le résume Régis Gayraud, du point de vue lettriste, il manquait au mouvement d'Isou, qui prônait une révolution de la jeunesse, un ennemi auquel s'opposer :

« Il manquait cependant à la vindicte lettriste l'essentiel : un adversaire physiquement présent dans les salles où Isou et ses amis ne faisaient jusque-là qu'insulter Jean-Paul Sartre, André Gide, Jean Paulhan ou Jean Dubuffet, lesquels ne prenaient pas la peine de se déplacer sur ce front. L'apparition d'Iliazd sur le terrain du lettrisme vint combler cette lacune. »³¹⁶

³¹⁴ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947.

³¹⁵ D'autres lettristes, comme Maurice Lemaître, seront plus enclins à reconnaître leur dette envers l'avant-garde historique. Voir à ce sujet notre seconde partie, pp.137 et suivantes.

³¹⁶ Régis Gayraud, « Retour sur une polémique : Le Lettrisme d'Isidore Isou face à la zaoum' d'Ili' à Zdanevič, essai de comparaison de deux systèmes en conflit », *Slavica occitana*, n°10, pp. 103-122.

Pour Iliazd, l'apparition du Lettrisme représentait sans doute un retour des fantômes de l'avant-garde, sa publicité tapageuse et ses disputes, mais aussi le rêve d'Iliazd de créer une communauté sociale fondée sur la rupture et le tapage. Le 21 juin 1947, pour répondre à la prétention des lettristes à être le premier et l'unique mouvement à composer des poèmes de mots dénués de sens, Iliazd donne une conférence intitulée *Après nous le lettrisme*. La conférence se termina en bataille rangée entre le camp d'Iliazd et le camp d'Isou, bataille qui ne devait pas être sans rappeler celle de la « Soirée du Cœur à Barbe », les cannes en moins. C'est à la suite de cette bataille qu'Iliazd conçut le projet de publier un recueil de poètes pré-lettristes, qui verra le jour en 1949 sous le titre *Poésie de mots inconnus*. Il s'agissait d'abord de démontrer que la poésie zaoumienne précédait d'une vingtaine d'années le lettrisme. Sous l'appellation ambiguë de poésie « de mots inconnus », Iliazd range une série de poèmes qui vont de la zaoume au poème néologistique en passant par différentes formes de licences linguistiques. De cette manière, Iliazd place la zaoume dans une généalogie qui remonte au futurisme russe et à Dada et traverse toute la première moitié du vingtième siècle. Le recueil de poésie zaoumienne *Poésie de mots inconnus* rassemble pour la première fois en transcription française des poèmes zaoumiens ou des poèmes partiellement écrits à l'aide de mots zaoumiens par les principaux zaumniki du futurisme russe : Velimir Hlebnikov, Aleksej Kručënyh, Igor Terentev et Il'â Zdanevič-Iliazd, placés aux côtés des poèmes de Ronke Akinsemoyin³¹⁷, Pierre Albert-Birot, Jean Arp (des poèmes en français et en allemand), Antonin Artaud, Jacques Audiberti, Hugo Ball, Nicolas Beaudouin, Camille Bryen, Paul Dermée³¹⁸,

³¹⁷ La princesse yorouba Ronke Akinsemoyin (1919-1945) fut la femme de Zdanevič de 1943 jusqu'en 1945, année où elle mourut des suites de son internement par le régime de Vichy en tant que citoyenne britannique.

³¹⁸ Poète belge collaborateur des revues *SIC* et *Nord/Sud*.

Raoul Haussmann, Vincente Huidobro³¹⁹, Eugène Jolas³²⁰, Pablo Picasso, Boris Poplavsky³²¹, Kurt Schwitters, Michel Seuphor, et Tristan Tzara, et avec des illustrations de Arp, Villon, Domiguez, Matisse, Picasso, Braque, Metzinger, Taeuber-Arp, Gleizes, Bryen, Laurens, Haussmann, Magnelli, Léger, Wols, Masson, Chagall, Giacometti, Férat, Survage, Tytgat et Miró. En bref, une machine de guerre destinée à écraser les prétentions du lettrisme en démontrant que la poésie zaoumienne était largement répandue aussi bien en Russie, qu'en Allemagne et en France dès la fin des années 1910. Mais au-delà de la question de la prééminence de la poésie « de mots inconnus » sur le lettrisme, il s'agissait surtout, pour Iliazd, de montrer que la poésie zaoumienne était plus variée que ce que proposait Isou dans le « Manifeste de la poésie lettriste », qui ouvre *l'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Iliazd reproche surtout à Isou de vouloir galvauder et simplifier la « poésie sonore », comme il s'en explique dans une interview donnée à la revue *Arts* à l'occasion de cette polémique :

« en effet, [Isou] utilise certains mots qui peuvent encore suggérer des images, alors que ma poésie « transmentale » est une poésie sans images, sans descriptions, sans mots usités, le caractère du poème est uniquement déterminé par la facture sonore³²² ».

Les poèmes lettristes publiés dans *l'Introduction à une nouvelle poésie...* mélangent en effet des mots inventés, des vocables étrangers ou rappelant la phonétique de l'allemand, du yiddish, du russe ou du roumain, des onomatopées, et des bruits (claquement de langue, soupirs, etc.). Comme le résume Régis Gayraud :

³¹⁹ Poète chilien émigré à Paris en 1916, et qui traduira lui-même des extraits de son poème « créationiste » « Althazar » où figurent de nombreux néologismes.

³²⁰ Ecrivain franco-américain qui fonda à Paris la revue *transition*, représenté ici par des poèmes zaoumiens dont la morphologie, en tout cas, est nettement anglaise. Il est le co-auteur d'un manifeste (1927) qui prône le droit du créateur littéraire à « désintégrer la matière première des mots qui lui ont été imposés par les manuels scolaires et les dictionnaires ». URL : http://www.davidson.edu/academic/english/Little_Magazines/transition/manifesto.html

³²¹ Poète russe immigré à Paris.

³²² Interview donnée à Catherine Vologne, *Arts*, n°120, le 20 juin 1947.

« [...] les procédés poétiques employés [par Isou] sont tous fondés sur la mimesis : imitation de langues étrangères, des bruits de la vie courante, etc. La poésie présentée est donc entièrement une poésie « sonore » où le graphisme de la lettre ne tient aucun rôle. »³²³

Un poème intitulé *1917* égrène ainsi des caricatures de sonorités ou de mots russes grossièrement transcrits dans le style suivant :

« proletar ! proletar !
Tavaritch. Sonietska soniétska
Kaganovitch
Illitch ! Illitch !
IOSIFH VISARIONOVITCH !
Roussia gavariotchh ! »³²⁴

Iliazd pouvait être alarmé à l'idée que le public assimile les avant-gardes poétiques futuristes puis dadaïstes auxquelles il avait participé à une telle caricature. De plus, cette caricature exacerbat les penchants xénophobes des avant-gardes qu'Iliazd avait cru pouvoir laisser derrière lui. Iliazd n'a pas perçu, semble-t-il, que la nouveauté du mouvement lettriste n'était pas de transposer sur le support imprimé des mots « transmentaux ». *L'Introduction à une nouvelle poésie...* ne comporte en effet quasiment aucun poème. La nouveauté du lettrisme, bien plutôt, a été de préfigurer, par son accent mis sur la voix, le mouvement de la poésie « sonore » enregistrée, et de développer, dans son usage hétérogène des différents médias émergents de l'après-guerre, une exploration artistique des supports du livre, de la bande-dessinée, du cinéma, et du disque vinyle. Autrement dit, Iliazd croit, à tort, que les lettristes lui disputent une place sur le terrain de la poésie de l'avant-garde historique. Ce malentendu a poussé Iliazd à publier de la zaoume en traduction pour la première fois. En effet, le fait qu'Isidore Isou présente des caricatures de langues étrangères comme de la « poésie sonore » ne sera pas sans influencer la composition de *Poésie de mots*

³²³ Régis Gayraud, « Retour sur une polémique : Le Lettrisme d'Isidore Isou face à la zaoum' d'Il' à Zdanevič, essai de comparaison de deux systèmes en conflit », *Slavica occitana*, n°10, p. 116.

³²⁴ Cité par Régis Gayraud, idem, p. 117.

inconnus. Le choix d'Iliazd de faire cohabiter dans la composition de ce livre des versions différentes de l'alphabet roman (français, anglais, allemand, yorouba, et russe « romanisé ») peut être interprété comme une réponse à la pauvreté typographique du poème 1917 d'Isou. Les poèmes allemands, anglais, français et yoroubas sont publiés dans leur alphabet d'origine, qui sont autant de versions différentes de l'alphabet roman, piqués ça et là de signes diacritiques qui leur sont propres. Les poèmes russes, en revanche, ont été transposés dans un alphabet roman qui peut être identifié à quelque chose se rapprochant du système d'écriture français : « le russe est transcrit / en caractères latins / le î jouant le rôle de й et ъ / et le u se prononçant ou », écrit Iliazd dans la préface de l'ouvrage. Ainsi, le recueil est composé d'un bouquet de six versions différentes de l'alphabet roman, chacune ayant des particularités graphiques et des règles de prononciation différentes, et dont une, celle du yorouba, est tout à fait inconnue du lecteur français moyen, et l'autre, celle du russe translittéré, est l'invention d'Iliazd. Dans les limites forcément restreintes des langues qu'il connaît, le lecteur est forcé de changer de façon de lire et de prononcer les textes qui composent ce recueil, en inventant souvent lui-même des règles de prononciations pour les langues qu'il ignore. *Poésie de Mots Inconnus* est donc un festival d'alphabets qui invite le lecteur à assouplir ses modes habituels de déchiffrement, à explorer l'écart qui sépare la lettre comme dessin et la lettre comme phonème.

Cette stratégie est rendue évidente par la publication, au milieu du recueil, et aux côtés de ses propres poèmes zaoumiens des années 1910-1920, d'un poème inédit, intitulé « Berceuses pour Chalva ». Cette berceuse, dédiée à sa fille Chalva, présente des séries de lettres alphabétiques françaises assemblées selon différents schémas combinatoires. Dans le premier mouvement des « Berceuses », l'on ne sait pas si l'on doit lire des syllabes ou si l'on doit les épeler:

A	BE	CE	DE
BE	CE	DE	A
CE	DE	A	BE
DE	A	BE	CE

Le troisième mouvement des « Berceuses » s'ouvre sur les lettres « BA BA », qui, selon l'expression française consacrée, expriment justement le fait qu'un groupe de lettres puisse se lire indifféremment comme une seule syllabe ou comme une série de lettres à épeler. Ainsi, le recueil invite le lecteur à explorer les possibilités du rapport entre la lettre comme support visuel et tactile et la parole. Cet aspect du recueil n'est pas le moindre, d'autant plus qu'il semble prendre, pour ce qui est des poèmes russes, une place démesurée. En effet, la conversion de l'alphabet cyrillique en alphabet roman remplace à bien des endroits ce qui aurait pu donner lieu à de simples traductions. Parmi les poèmes russes rassemblés dans *Poésie de mots inconnus*, tous ne sont pas écrits en langue zaoumienne. Beaucoup ne comportent tout au plus que quelques néologismes, et sont écrits majoritairement en mots parfaitement traduisibles. Cependant, Iliazd choisit de les transposer mécaniquement plutôt que de les traduire, produisant ainsi en quelque sorte une traduction zaoumienne. Le lecteur ne peut savoir que dans les limites des connaissances qu'il peut avoir des langues anglaise, allemande, française, yorouba et russe s'il a affaire à un vrai mot ou à de la zaoume. Il ne sait pas si les mots inconnus ne sont qu'à lui seul inconnus ou s'ils sont, pour ainsi dire, universellement inconnus.

Quel était l'effet escompté par Iliazd ? Voulait-il mystifier la véritable qualité de ces poèmes et les faire passer pour d'authentiques poèmes entièrement zaoumiens, comme le lui reprochera Isou dans son ouvrage *Les Véritables Créateurs et Falsificateurs de*

qu'il composa autour de 1922 en français pour Sonia Delaunay. Ce poème zaoumien français, en effet, comprend des mots comme « vagabutte », « cavapouche » ou « nuisiriante », autrement dit, respecte parfaitement la morphologie du français. Une traduction vers le français de la même époque d'un texte d'Iliazd partiellement zaoumien par une dénommée « Madeleine S. », l'« Eloge de Larionov en dindon inaltérable », qui fut, peut-on penser, traduit en collaboration avec Iliazd, comprend aussi des mots zaoumiens à la morphologie ouvertement française, mais inclut cette fois-ci l'usage de diphtongues et de signes diacritiques qui rendent cette traduction un peu moins familière : « voualou oiva, vouvori ouî »³²⁸. À en juger par la différence morphologique que l'on trouve entre le poème à Delaunay et la traduction de l'éloge à Larionov par Madeleine S., Iliazd avait donc parfaitement conscience de la différence entre de la poésie zaoumienne et de la poésie zaoumienne en traduction. C'est bien de zaoume en traduction, et même, de traduction zaoumienne qu'il s'agit dans *Poésie de mots inconnus*, puisque ce texte va jusqu'à produire des mots zaoumiens là où il n'y en avait pas dans l'original.

Le système de transposition cyrillico-roman utilisé par Iliazd n'est pas à proprement parler une transcription, mais la transposition d'éléments à la fois sonores, visuels et historiques d'un alphabet dans un autre³²⁹. Iliazd attribue à la lettre « î » la valeur des lettres « й » et « ъ ». Ce choix donne à ces transcriptions un caractère étrangement familier au lecteur français. Le choix du « î » pour translittérer les lettres « й » et « ъ » est particulièrement intéressant, car il est justifié par des raisons à la fois phonétiques,

³²⁸ Le poème à Delaunay et cette traduction sont reproduits dans « Elle, vagabutte : trois documents du fond Delaunay de la Bibliothèque Nationale, présentés et annotés par Régis Gayraud », *Les Carnets de L'Iliazd Club*, numéro 6, 2005.

³²⁹ Rappelons que lorsqu'une lettre remplace une autre lettre, sans qu'il soit question d'une équivalence entre leurs phonèmes, il s'agit de translittération ; lorsqu'une ou plusieurs lettres imitent le son d'un phonème étranger, il s'agit de transcription. La distinction entre translittération et transcription était relativement récente en 1949. Une commission de linguistes réunis à Copenhague en 1925 avait reconnu le besoin de clarifier les modes de conversion des alphabets non romans en alphabet roman, et c'est à cette période que fut adoptée la distinction encore utilisée aujourd'hui entre transcription et translittération.

visuelles et étymologiques. Phonétiquement « й » et « ь » peuvent tous deux être transcrits par un « î » (ou, plus simplement, un « i »), puisqu'ils indiquent, dans le cas du premier, un son yodé dans une diphtongue, et dans le cas du second, une palatalisation (une « mouillure ») de la consonne qui le précède. De plus, tout comme le « ь », l'accent circonflexe sur le « î » est un signe plutôt qu'une lettre. Le « ь » russe est un signe sans un son qui lui soit propre ; appliqué à une consonne il indique que cette consonne est « mouillée ». Les deux lettres sont des traces étymologiques de phonèmes disparus. Le « ь » était un phonème plein avant de se fondre dans les phonèmes voisins au point de n'être plus qu'un signe diacritique. De même, l'« î » est un signe qui indique la présence fantomatique d'un « s » disparu au cours de l'histoire du mot. Enfin, visuellement, l'accent circonflexe est aussi l'image inversée du signe diacritique qui couronne le « й »³³⁰. Dans son système de conversion, Iliazd utilise non seulement l'« î » exactement comme les « й » et les « ь » sont utilisés en russe, mais aussi pour indiquer la différence entre les lettres russes « е » et « ё », qu'il transpose en « ê » et « îo ». On peut trouver ici la trace de l'ukrainien, puisqu'en ukrainien, le son « io » s'écrit effectivement avec la lettre « ь » (qu'Iliazd transpose donc en « î ») devant un « o » : « ьо ». Iliazd se sert ainsi du « î » français à deux fins : d'abord, comme translittération, le « î » équivaut aux lettres « й » et « ь », puis comme une transcription : le groupe « îo » imite le son du phonème russe « ё ». La même lettre, par le biais d'une troisième langue de traduction, l'ukrainien, sert à la fois de transcription et de translittération, mettant ainsi en évidence que la langue est un matériel instable où la valeur visuelle et la valeur phonétique des signes s'entremêlent, se substituent l'une à l'autre et se confondent continuellement. Iliazd

³³⁰ Remarquons que Zdanevič-Iliazd était particulièrement sensible aux jeux d'analogie visuelle entre le cyrillique et le latin. Le pseudonyme qu'Iliazd utilisa jusqu'en 1919, Elie Eganebury, est une traduction homographique de son nom à la forme dative: Илей Зданевичу. C'est en tentant de déchiffrer ce nom sur une lettre qu'un postier français aurait créé le nom que Zdanevič-Iliazd adoptera comme pseudonyme.

produit un système de conversion qui explore les parentés historiques, visuelles et phonétiques des langues, ressortissant tout autant (et aussi peu) au russe, au français, ou à l'ukrainien, et faisant signe vers une sorte d'insu originaire de l'histoire des langues. De cette manière, ce système de conversion neutralise l'effet d'exotisme et de caricature xénophobe que la transcription génère sans s'en rendre compte, par exemple, dans le poème *1917* d'Isou, mais aussi dans les poèmes zaoumiens où apparaissaient des sonorités étrangères. Iliazd évite subtilement de domestiquer l'étrangeté du russe dans une transcription conventionnelle. Il accueille l'étrangeté de la zaoume dans « l'espace de langue » non-normé du français. Pour se faire, il joue de l'ambiguïté entre le visible et l'audible qu'implique toute conversion alphabétique. Son système de conversion rend l'alphabet latin moins lisible. Cette illisibilité a pour effet, dans un premier temps, de renforcer sa visibilité. Cete visibilité, à son tour, ouvre le texte à une dimension orale de la lecture. C'est sans aucun doute dans le but d'accentuer l'ouverture du lisible à l'audible qu'il pratique la superposition de deux impressions décalées sur la même page. Moins le texte est lisible, plus il est visible, et plus le texte est visible, plus il est audible.

Poésie de mots inconnus inscrit la zaoume dans une nouvelle époque, une époque qui est revenue des nationalismes barbares de la première moitié du vingtième siècle et qui cherche à s'en faire responsable. La coexistence de toutes ces versions différentes de l'alphabet roman est une façon, tout simplement, de transposer l'histoire des peuples en lettre. L'ouverture de ce recueil sur un poème yorouba se laisse lire à ce titre comme un hommage typographique à l'histoire des peuples africains colonisés, et peut-être, à travers cette histoire, à l'histoire des peuples colonisés par l'Union Soviétique, dont Iliazd avait défendu la cause dans sa jeunesse³³¹. Dans les livres

³³¹ Sur cette histoire, voir les traductions par Régis Gayraud de ses *Lettres à Morgan Philips Price*, Clémence Hiver en 1990.

d'Iliazd, le support typographique est investi, en tant que support, d'un effet discret mais indéniable dans le réseau de discours de son époque. La question de la transcription des alphabets non romans en alphabet roman était une question brûlante pour l'histoire des peuples colonisés par l'Union Soviétique³³². Au début de la révolution d'octobre, 60 % de la population de l'Union Soviétique était illettré. L'alphabétisation des peuples de Russie était d'une importance cruciale pour la victoire des idées bolchéviques. Durant les premières deux décennies du régime soviétique, des linguistes travaillèrent à l'élaboration d'alphabets romans favorisant l'alphabétisation des nombreux pays non-slaves de l'empire soviétique. Dès 1919, le gouvernement soviétique entreprit la latinisation de la langue iakoute, qui fut suivie par celle de l'azéri en 1923, ainsi que celle de diverses langues turques du Caucase. Simultanément, Mustafa Kemal Atatürk, dans une volonté de rompre avec le passé impérial ottoman, remplaça, le 1^{er} Novembre 1928, l'alphabet arabe qui servait jusqu'alors d'écriture à la langue turque par une nouvelle version de l'alphabet roman, évènement qui est resté dans l'histoire sous le nom de la « révolution des signes » et qui aura une grande influence, notamment sur toute la région de l'Asie Centrale. Le Comité Central pour le Nouvel Alphabet Latinisé des Peuples de l'URSSS, fondé en 1930, convertit 36 langues non-slaves à divers alphabets inspirés de l'alphabet latin, et en 1934, ce comité créa un alphabet latin unique pour toutes les langues non-slaves de l'Union Soviétique, « l'alphabet d'octobre » (à l'exception de quelques pays qui eurent le droit de garder leur alphabet, dont la Géorgie). Lénine aurait même songé à imposer l'usage de l'alphabet d'octobre à la population russophone de l'Union. La politique monolingue de Staline connue sous le nom de marrisme³³³ mettra un terme au rêve d'une révolution soviétique des signes et imposera définitivement l'alphabet

³³² Sur l'histoire des alphabets en Union Soviétique, nous nous basons sur l'étude de Hans H. Wellish, *The Conversion of Scripts, Its Nature, History and Utilization*, John Wiley and Sons, 1978.

³³³ Voir page 123.

cyrillique à presque tous les pays de l'empire soviétique. Les linguistes qui avaient travaillé à l'élaboration d'alphabets latins aptes à transcrire les différentes langues de l'Asie Centrale, ainsi que les écrivains qui s'attelèrent à en répandre l'usage furent tous condamnés au silence ou exécutés pendant la période des purges staliniennes, et, en 1939, presque toutes les langues de l'Union Soviétique étaient converties à un unique alphabet cyrillique. Cependant, pendant une vingtaine d'années, la révolution d'octobre s'était traduite dans une révolution des signes dont l'enjeu était l'alphabétisation, l'affranchissement du joug du passé et la création d'un alphabet inouï où la question de la différence entre l'écriture et la parole était ouverte.

Zdanevič-Iliazd est issu d'un des rares pays qui eurent le droit de conserver son alphabet pendant toute la durée du régime soviétique. Pendant la période révolutionnaire, il était animé d'un souci de préservation des minorités ethniques de l'empire russe puis soviétique, souci qui l'amena à participer à de nombreuses expéditions ethnographiques dans les pays du Caucase³³⁴. Par sa diversité typographique, l'on peut penser que le recueil *Poésie de mots inconnus* transpose cette histoire en livre. S'il est vrai que le marrisme fut une radicalisation politique des utopies linguistiques de l'avant-garde³³⁵, *Poésie de mots inconnus* serait une réponse à cette radicalisation. La technique de conversion alphabétique employée par Iliazd illustre comment il est possible de traduire la zaoume à condition de la transformer. La façon dont Iliazd explore l'espace non-normé de l'alphabet de la langue de traduction indique aussi une voie possible vers une révision des tendances xénophobes et nationalistes qui caractérisaient la pratique de la zaoume en ses débuts, comme nous l'avons fait remarquer dans notre première partie. Dans la conversion d'Iliazd,

³³⁴Voir à ce sujet les *Lettres à Morgan Philips Price*, traduites par Régis Gayraud, Clémence Hiver, 1990.

³³⁵ Voir nos pages 123 et suivantes.

l'étrangeté de la zaoume ne fait pas référence à une caricature de langue étrangère, mais à une étrangeté intrinsèque à la langue d'écriture.

Deux traductions d'André Markowicz

La traduction homophonique consiste, comme nous l'avons vu, à traduire les sons ou l'écriture d'un texte source selon la morphologie et la phonologie de la langue de traduction. Elle se distingue de la simple conversion en cela qu'elle ne porte pas sur des lettres ou des groupes de lettres, mais sur des éléments qui ont un certain poids grammatical : les affixes, les terminaisons, les racines, etc. Nous allons étudier la traduction homophonique d'un poème d'Iliazd de 1922 par A. Markowicz, où apparaissent plusieurs formes de licences linguistiques, allant de la néologie grammaticale à la zaoume.

André Markowicz s'est formé en tant que traducteur au sein de « l'orchestre » de traducteurs et professeurs d'université réuni autour du traducteur, historien de la littérature et théoricien de la traduction Efim Etkind. Celui-ci est un dissident soviétique qui commença à former sa conception de la traduction poétique dans les années 1960 (notamment dans le livre *Poezia i perevod*, publié en 1963), et qui hérite d'une tradition proprement russe et soviétique de la traduction poétique, laquelle a toujours tâché de reproduire les formes métriques et strophiques de l'original (citons les modèles d'Alexandre Puškin, Benedikt Livšic, Boris Pasternak). Cette tradition russe de la traduction poétique est marquée, dans ses débuts du moins, par la méthode de traduction dite « interlinéaire » qui consiste, dans un premier temps, à faire traduire mot-à-mot un poème par un traducteur, puis à confier ensuite cette version « interlinéaire » à un poète pour qu'il l'affuble des formes poétiques qui

conviennent. Nous évoquons cette méthode pour indiquer ce qui faisait la particularité de cette école : la forme poétique y est considérée comme un capital culturel aussi important que le contenu, mais aussi comme un objet qu'on peut abstraire du contenu du poème, un « style » qu'on peut pasticher. Lorsque Efim Etkind émigre à Paris en 1974 à la suite des complications que lui aura coûtées son intervention dans le procès de Josef Brodskij, il s'attelle immédiatement à la diffusion de sa conception de la tradition poétique, notamment avec la publication en français, la même année, de son ouvrage théorique *Un Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*³³⁶. En 1970, André Meynieux avait publié des œuvres de Puškin en prose en traduction française. En réaction à ce qu'Etkind considérait comme un abandon des particularités russes de la poésie de Puškin aussi bien que des possibilités métriques du français, celui-ci entreprit de réunir un groupe de traducteurs, slavistes et comparatistes dans le but de produire une traduction de l'œuvre de Puškin qui reproduise en français les particularités formelles de l'original, autant dire, qui réalise une « transposition créatrice », pour reprendre la terminologie de Jakobson déjà évoquée³³⁷. Le projet, qui dura trois années, réunit, pour ne citer qu'eux, des slavistes et des comparatistes comme Jean-louis Backès ou Vladimir Berelowitch, des traducteurs comme Jean Besson, Jacques David, André Markowicz, le poète-traducteur Eugène Guillevic, George Nivat ou enfin Léon Robel. Une des tâches de « l'orchestre » était d'établir des équivalences entre les formes poétiques russes et les formes poétiques françaises, notamment à travers l'étude des traductions existantes de Puškin en français. Le projet d'Etkind présupposait deux choses : l'idée que les formes poétiques sont fixes, et l'idée que des formes poétiques d'origine étrangère puissent être implémentées dans une culture poétique nouvelle. Dans son ouvrage théorique *Un art en crise* ainsi que

³³⁶ Efim Etkind, *Un Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, 1982

³³⁷ Alexandre Pouchkine, *Œuvres Complètes*, t. II, *Œuvres Poétiques*, L'Age d'Homme, 1981.

dans ses projets de traductions, Efim Etkind a défendu avec de nombreux exemples la possibilité de réaliser des transpositions créatrices qui conservent autant le contenu lexical que la forme du poème.

L'anthologie *Poésie russe, anthologie du dix-huitième au vingtième siècle*, qui fut publiée en 1983, réunit encore une fois des traductions originales de « l'orchestre », ainsi que des traductions déjà publiées. Parmi celles-ci, une grande place est faite aux traductions françaises de Puškin réalisée par Marina Tsvetaeva. La particularité de ces traductions est qu'elles intègrent dans la versification française les éléments syllabo-toniques de la versification russe : l'iambe, le trochée, l'anapeste et le dactyle. Sur ce modèle, les traducteurs de l'orchestre d'Etkind Jean-Louis Backès, Wladimir Bérélowitch, Jean Besson, Jean-Luc Moreau, Dimitri Sesemann, Vardan Tchmichkian et en particulier André Markowicz ont brillamment traduit tout un corpus de vers russes classiques en intégrant dans la métrique française les versifications syllabo-toniques russes. Ces traductions ont l'immense mérite de ne pas remplacer une forme poétique, comme le tétramètre iambique, par exemple, par un équivalent contemporain de cette forme, mettons l'alexandrin, mais accueillent la forme poétique étrangère dans la versification de la langue de traduction. Cependant, le système de versification syllabo-tonique russe n'est pas entièrement étranger au système de versification français. La poésie française classique est en vérité toujours syllabique et tonique, même si les accentuations trochaïques et anapestiques restent rares. Ces traductions tentent de reproduire un procédé formel, le mètre, qui a en quelque sorte une place déjà faite dans la tradition poétique française, et ravivent ainsi une forme « morte » de la versification française. Ces traductions sont donc nécessairement quelque peu hypertextuelles, parce que par l'imitation d'une forme, par la tentative de trouver des équivalents au niveau du style, elles offrent une forme de pastiche de

l'original. La recherche d'équivalents formels en traduction conduit en effet souvent, comme l'a montré Antoine Berman, à des traductions ethnocentriques et hypertextuelles.

La traduction d'un poème d'Iliazd de 1922 par Markowicz reflète en partie l'approche de l'orchestre d'Etkind où s'est illustré Markowicz, en cela que ce-dernier s'applique à reproduire la forme du poème autant que son contenu :

«Âkaâ viku na vyku
Bela maša na man'û
Mašet glazami na niku
perestanet
Âvile list'â s uklonom
Âzvami zemlû na peli
Tëmnyj počemnyj zelënym
Kavaler'âm.
Strannye per'â dover'â
Mačemu miku na kul'i
Âki vyka pašut
perestanuli »

«Vaque javique alaviuque
Blanche manchant vagumiette
Manche des yeux la grenuque
et s'arrête
Feuilles paribles qui penchent
Plaies sur la terre suave
Vertes vachantes biflanchent
plumacaves
Tranges les plumes que j'eûmes
Mache alamuque songère
Vaques les viuques plonchent
vexagèrent »³³⁸

Précisons d'abord que ce poème de Zdanevič-Iliazd n'est pas le plus représentatif de son œuvre zaoumienne. En effet, on y trouve un mélange de zaoume pure et de mots russes, ainsi que des traces évidentes de syntaxe, des prépositions, des désinences et une ponctuation. On peut penser qu'André Markowicz a choisi de traduire ce poème justement parce qu'il se trouve à cheval entre une poésie zaoumienne « pure » et de la néologie. En effet, l'analyse de cette traduction montre que Markowicz a tenté de rendre autant l'aspect sonore que l'aspect sémantique du poème. Markowicz réalise ainsi partiellement une traduction homophonique du poème. Notons la connaissance que le traducteur possède d'autres traductions homophoniques contemporaines. Le poète-traducteur Armand Robin, en particulier, qui traduisit les poètes russes

³³⁸ André Markowicz, in *Les Carnets de l'Iliazd club*, 1, Clémence Hiver, 1990. La version de gauche est la translittération (ISO 9), la version de droite est la traduction d'A. Markowicz.

Maïkovskij, Pasternak, Blok et Esenin, utilisait parfois le procédé de la traduction homophonique³³⁹. Cette traduction de Markowicz nous montre aussi en quoi les terminaisons des mots, même dans la zaoume pure, méritent d'être traitées de façon particulière. La terminaison d'un mot, même du mot le plus abscons, donne souvent un certain nombre d'informations importantes : si le mot est masculin ou féminin, s'il s'agit plutôt d'un nom, d'un adjectif, d'un verbe ou d'une autre classe grammaticale, mais aussi s'il s'agit d'un diminutif affectif ou péjoratif, s'il s'agit d'un nom de peuple, d'un outil, d'un agent, d'une qualité psychique ou abstraite, d'une onomatopée, d'un mot étranger, etc. Un certain nombre de grammairiens ont tenté de décrire la formation des mots de la langue française et de dresser des tableaux des diverses catégories sémantiques de noms en fonction de leur terminaison³⁴⁰. Ce genre d'information morphologique n'est jamais dénué d'ambiguïté, puisqu'il est des terminaisons qui recoupent plusieurs classes grammaticales. Le sens d'une terminaison change au cours de l'histoire d'une langue, et la présence dans une langue de mots plus ou moins anciens altère la clarté grammaticale des terminaisons de cette langue. Mais dans l'ensemble, les terminaisons sont relativement analysables et offrent quelquefois la possibilité d'être traduites. Ainsi Markowicz traduit-il la terminaison de « man'û » (un diminutif affectif de « Maria » mais aussi une forme du verbe « *manit'* », qui signifie « séduire ») par la terminaison « -ette », dont la grammaire de Nyrop nous dit qu'elle sert à décrire « ce qui est petit et joli », et crée ainsi « vagumiette ». Dans la déclinaison du nom « maša », sont inscrites potentiellement plusieurs pistes lexicales et morphologiques, puisque la terminaison

³³⁹ Armand Robin, *Quatre Poètes russes, Maïakovsky, Pasternak, Blok, Essenine*, Seuil, 1949.

³⁴⁰ Voir par exemple l'ouvrage fondateur d'Arsène Darmesteter, *De la création actuelle des mots nouveaux dans la langue française et des lois qui la régissent*, thèse de doctorat, 1887, ainsi que la *Grammaire historique de la langue française* de Kristoffer Nyrop, tome III, « formation des mots », Copenhague, 1908, puis *La Pensée et la langue* de Ferdinand Bruno, Masson et Cie, 1936, ou plus récemment l'ouvrage collectif *Néologie et lexicologie : Hommage à Louis Guilbert*, Larousse, 1979.

en « a » peut indiquer en russe soit un nom généralement féminin, soit un participe présent ou un gérondif. L'une de ces pistes est le verbe « *mahat'* », qui signifie « agiter », et qui apparaît dans le poème à la troisième personne du singulier dans « *mašet* » et au participe présent dans « *maša* » ; mais une autre piste lexicale présente dans le mot « *maša* » est le diminutif du prénom Maria.

On voit ici, comme c'est souvent le cas, que la terminaison d'un mot zaoumien offre plusieurs possibilités interprétatives. André Markowicz choisit de créer les néologismes « manchant » et « manche » pour traduire « *maša* » et « *mašet* ». Il choisit d'interpréter leur terminaison comme la marque de verbes. On voit que Markowicz a préféré traduire, au moins au niveau de la terminaison, le mot zaoumien par une forme d'équivalent grammatical. Mais si nous observons maintenant comment Markowicz traduit le radical de ces mots zaoumiens, nous constatons qu'il n'a pas cherché un équivalent grammatical ou sémantique, mais a suivi simplement le principe de l'équivalence phonétique : « manche » et « manchant » imitent, à une lettre près, les noms « *maša* » et « *mašet* ». Pourquoi l'ajout d'un « n » à la racine « mache » ? Les néologismes « manche » et « manchant » semblent faire exister le verbe « mancher », qui serait dérivé du nom « manche », et qui signifierait quelque chose comme « agiter sa manche », ce qui offre une piste interprétative plus ou moins proche de celle qu'évoque le verbe « *mahat'* » (agiter) en russe. En d'autres termes, Markowicz semble avoir suivi un parcours herméneutique fait d'allers-retours entre une interprétation sémantique ou grammaticale et une transcription phonétique : dans un premier temps, il choisit d'interpréter les noms « *maša* » et « *mašet* » comme étant des verbes, puis, dans un second temps, plutôt que de traduire ces verbes par leurs équivalents français, il part de l'association sonore que ces mots suggèrent en français pour créer un néologisme par l'ajout d'un « n » (« mancher » et ses dérivés), verbe

dont la signification évoque bizarrement la signification que le traducteur avait choisi de privilégier (« agiter »).

Un tel parcours présente une solution intéressante au problème de la traduction de la zaoume. La traduction de Markowicz a l'avantage de rejouer de façon créative l'oscillation caractéristique du poème entre une zaoume purement phonétique et une néologie où apparaissent des éléments grammaticaux, voire des mots pleinement russes, en oscillant elle-même entre transcription phonétique et traduction à proprement parler. L'ajout du « n » a pour effet de franciser le mot zaoumien, et, par conséquent, de lui ajouter du sens en traduction (l'association avec la série des mots dérivés de « manche »). La francisation des sons de l'original permet d'ajouter ou de retirer du sens suivant le cas. Markowicz opère ici une sorte de conversion interprétative qui n'est pas sans rappeler l'exercice de traduction homophonique. Cette traduction maintient un équilibre entre le côté néologistique et le côté purement phonétique du poème. Cette démarche est très proche de la démarche originale de Zdanevič-Iliazd, qui, comme nous l'avons vu, affirme partir de sons purs pour aller vers les associations avec les mots de sa langue. D'ailleurs, cette traduction de Markowicz ressemble fortement au poème zaoumien que Zdanevič-Iliazd a composé en français pour Sonia Delaunay³⁴¹. Markowicz, dans cet exemple au moins, semble être parti des sons purs que lui offraient les racines de ce mot zaoumien dans l'original pour aller vers des associations avec des mots de la langue de traduction, faisant exister entre le russe et le français une langue source imaginaire. Markowicz, en faisant usage de la lettre « n », transpose le texte vers un espace de langue français, créant un ballast de sens supplémentaire qui coïncide parfois avec certaines des associations que la lecture de l'original peut provoquer.

³⁴¹ Voir pp. 198 et suivantes.

Pour la théorie de l'information, un mot qui n'a pas de sens défini charrie plus d'information qu'un mot qui en a un. Un mot pleinement russe n'a que les sens qu'on lui connaît. Un mot zaoumien a potentiellement tous les sens des mots qu'on peut lui associer. Conséquemment, plus les mots d'un poème zaoumien sont russes, moins le poème charrie d'information ; inversement, moins ces mots sont russes, plus le poème charrie d'information. Il semble que Markowicz, dans sa traduction, ait été particulièrement sensible à la quantité d'information que dégage ce poème. Si l'on mesurait la quantité d'information du poème original et de sa traduction, on s'apercevrait sans doute qu'ils ont la même « teneur en sens ». Nous nous sommes essayé à « mesurer » la « teneur en sens » du poème et de sa traduction. Voici comment nous avons procédé :

Un mot zaoumien déclenche des associations lexicales. Si l'on écrit toutes les associations lexicales déclenchées par un ensemble de mots zaoumiens, l'on se retrouve avec une quantité plus importante de mots. Calculer le rapport de cette quantité finale (produite par association) avec la quantité initiale (de « mots » zaoumiens) permet d'obtenir le ratio de production associative d'un ensemble zaoumien donné. Évidemment, dans le calcul, nous avons distingué les associations plus spontanées des associations plus forcées. Nous avons donné un coefficient 1 à tout mot³⁴² apparaissant dans son intégralité (toutes les lettres à la suite ou en anagramme, mais dans une proximité raisonnable les unes des autres), un coefficient 0,7 à tout mot qui apparaît à une lettre près, un coefficient 0,5 à tout mot dont au moins trois lettres apparaissent ensemble (dans une proximité raisonnable les unes des autres) et un coefficient 0,2 à tout mot dont moins de trois lettres apparaissent ensemble. Par ce procédé de comptage (pour lequel nous avons utilisé plusieurs

³⁴² Nous entendons par « mot » les noms, les adjectifs, les verbes et les adverbes.

ressources, y compris des dictionnaires de rimes et les suggestions des moteurs de recherche Google et Yandex), on obtient la masse générale d'information du poème. Il ne reste plus qu'à diviser cette masse par le nombre initial de mots zaoumiens du poème, et nous obtenons le « ratio » du poème de Zdanevič-Iliazd, qui selon nos calculs est de 1,54. C'est-à-dire que le poème suggère par homophonie une fois et demie plus de mots que ceux qui sont écrits sur la page. Nous avons fait le même exercice pour la traduction de Markowicz, et nous avons trouvé un ratio de 1,55. Si l'on « mesure » (approximativement bien sûr) la quantité d'information que contiennent l'original et la traduction, on s'aperçoit que la traduction a reproduit avec une acuité étonnante le rapport sens/information du poème de Zdanevič-Iliazd. Il faut reconnaître à cette traduction le mérite de présenter en français un poème zaoumien qui illustre fidèlement la variété avec laquelle le poème original traite la langue russe, de la néologie à la zaoume pure, et la proximité qu'il entretient avec cette langue.

Dans la plupart des cas, il semble que Markowicz se laisse guider par une association lexicale personnelle pour créer dans la traduction un mot zaoumien de sa propre invention. Qu'est-ce qui justifie en effet, dans le second vers, la traduction de « na man'û » par « vagumiette » ? Le néologisme « vagumiette » évoque des sonorités présentes dans « na man'û », comme le « a », le « i » et le « m » (sonorités « humides » et « douces » que l'on peut associer au contenu érotique du poème), mais il est loin de représenter la transcription phonétique que « mançant » représentait pour « maša ». Serait-ce donc sur la base d'associations lexicales que Markowicz a créé « vagumiette » ? Le néologisme « vagumiette » évoque inmanquablement les noms « vague » et « miette ». Le néologisme « na man'û » n'évoque ni l'un ni l'autre, même de loin. Il évoque le verbe « manit' », qui signifie « attirer », « charmer », « faire signe », et un diminutif du prénom « Maria ». Le choix traductif de Markowicz

est ici aussi étranger au principe de la transcription phonétique qu'à celui de la traduction sémantique, à moins d'admettre que « vagumiette », par sa terminaison féminine et diminutive réalise l'action de charmer qu'appelle le verbe russe « manit' ». Le parcours traductif de Markowicz semble ainsi obéir à une série d'associations lexicales personnelles quelquefois obscures. Dans l'ensemble de la traduction ce type de choix traductif semble être plus la règle que l'exception, et nous sommes obligés de constater que cette traduction relève, de ce point de vue, d'un arbitraire qui se révèle nécessaire. Ce que Markowicz réalise dans sa traduction est bien « de la zaoume », et une zaoume particulièrement fidèle à celle de Zdanevič-Iliazd dans ce poème. Que la signification s'y dérobe, et ne nous permette pas toujours de remonter vers l'original, c'est une conséquence du statut dérivatif que Zdanevič-Iliazd a donné à la signification dans ses poèmes. Cette traduction de Markowicz nous montre quels moyens sont à notre disposition pour reproduire en traduction le rapport sens/information de la zaoume : en jouant avec les possibilités grammaticales des terminaisons, et en jouant à franciser les sonorités ou la graphie des mots de l'original au niveau de leur radicaux, c'est-à-dire en faisant une traduction homophonique, il est possible de jauger la teneur en sens d'une traduction zaoumienne.

Dans une traduction de la pièce d'Iliazd *Lil Depac (Ostraf pAshi)*, qui fut représentée au printemps 1996 au Théâtre de la Cartoucherie de Vincennes, Markowicz adopte une démarche différente pour traduire une zaoume plus abstraite que celle du poème « Vaque javique alaviuque ». Cette fois-ci Markowicz choisit de se distancier nettement de la domestication imposée par la morphologie française, et d'adopter un système idiosyncrasique de translittération qui n'a plus grand-chose à voir avec la morphologie française :

« c'h c'hé iouzagjouk mouc'hrouss zzfloutchaaïé
 ra fka fambone ivégroueg tioutla bouigegevk c'htech
 ftchāi fliou milvelé lioulaï la
 vouërc'hants
 liou milac'h »³⁴³

qui traduit cette réplique du début de la pièce:

« hhe ûzagžyk muhrus' zyflučaae
 rafka babu ivetût laby gegevek heč'
 fčai fiumi l'vel've lûilajla
 vuerhan'
 lûmila lah »

Cette traduction est très évidemment la tentative, contrairement à la traduction de « Vaque... », d'inviter les acteurs à prononcer ces mots comme s'il s'agissait de mots russes. Le choix de la lettre « k », des graphies « tch » et « c'h » (qui transcrit ici le *h*), indiquent assez que la prononciation de ce texte est censée se rapprocher le plus possible du russe. La comédienne Cathy Castelbon, qui a joué dans la représentation de cette pièce à la Cartoucherie, nous a confié que Markowicz était présent pendant les répétitions pour indiquer la prononciation exacte de son système de transcription. Cette transcription, contrairement au poème « Vaque... », n'a manifestement pas été produite dans le but d'être publiée, et semble avoir été uniquement écrite comme une partition pour comédien, nécessitant, en plus des indications scéniques, l'intervention du traducteur aux répétitions. Il semble que le travail d'interprétation, de domestication, et de recreation qu'avait réalisé Markowicz dans sa traduction de « Vaque... » pour conserver le rapport sens/information ait ici été complètement occulté. Sans doute ce travail est-il ici relégué aux comédiens, qui, dans leur lutte pour s'approprier ce texte difficilement prononçable, ont dû trouver le geste, le ton, la mise en scène qui donne un peu de sens à ce galimatias.

³⁴³ Nous remercions la comédienne Cathy Castelbon d'avoir eu la gentillesse de nous montrer des tapuscrits de ces traductions.

Deux traductions de Régis Gayraud

Le critique Régis Gayraud, qui a consacré de nombreux travaux à Zdanevič-Iliazd, a offert aux revues *Modernités Russes* et *Les Cahiers de L'Iliazd Club* deux traductions d'extraits de pièces zaoumiennes de Zdanevič-Iliazd³⁴⁴. Ces traductions, récentes, sont publiées en regard de l'original en transcription et en cyrillique, et accompagnent un article critique ou bibliographique détaillé. Autrement dit, elles ne sont pas présentées comme des traductions autonomes, et il semble que ce ne soit pas sans scrupules que Gayraud publie ce qu'il appelle un « essai [...] très imparfait, parcellaire et éminemment subjectif »³⁴⁵. Avant de publier ces traductions en 2000 puis 2010, Gayraud avait discuté la possibilité de la traduction de la zaoume à plusieurs reprises. Ainsi en 1995, il imaginait comme une fiction théorique la tâche, à vrai dire impossible, que représenterait le fait de traduire un texte zaoumien d'Iliazd en français en partant du faisceau d'associations lexicales que l'original produit :

« Matériau poétique à la sémantique non-fixée, chaque « mot » zaoumien peut faire référence, d'une certaine manière, à toutes les occurrences des sons qui le composent dans la langue d'origine. C'est l'enchaînement des sons qui, finalement, permet de faire un tri dans ces possibilités quasi-illimitées et d'en favoriser quelques-unes. [...] on pourrait imaginer la transposition du zaoum iliazdien dans un autre zaoum, puisant ses références dans le français. Le traducteur qui aurait le courage de s'atteler à cette tâche devrait prendre en compte toutes les analogies suscitées par chaque son zaoum du texte d'origine et tâcher d'en trouver les équivalents dans les sons de la langue d'arrivée, en n'oubliant pas que les deux systèmes linguistiques ne fonctionnent pas de la même manière [], il lui faudrait prospecter d'autres procédés impossibles en russe. Quoiqu'il en soit, la superposition des niveaux de référence est telle qu'on ne pourrait compter obtenir une traduction (avec le degré d'exactitude – parfaitement illusoire du reste – que sous-entend ce terme) mais plutôt une adaptation. »³⁴⁶

³⁴⁴ Un extrait de *Ostraf pAshi*, dans son article « Sdvig : le poète n'écrit plus », *Modernités Russes*, numéro 2, Université Jean Moulin, 2000, pp.71-74 ; et un extrait *asËl naprakAt*, dans *Les Cahiers de L'Iliazd Club*, numéro 7, 2010, p.176.

³⁴⁵ Régis Gayraud, « Sdvig : le poète n'écrit plus », *idem*.

³⁴⁶ Régis Gayraud, « Promenade autour de Ledentu le phare », *Ledentu le phare*, Allia, Paris, 1995, p.134.

Comme nous le verrons, dans ses traductions, postérieures à cet article, Gayraud abandonnera cette fiction théorique, pour rejoindre une position plus proche de celle de Markowicz, comme il s'en explique dans un article de 1998 :

« Longtemps partisan de la traduction, au motif que tout son abstrait étant censé susciter des images par associations, il suffisait de décrypter l'origine de ce processus par rapport aux sons des mots de la langue d'origine pour opérer une translation de cette relation par rapport au système d'arrivée, je me suis rangé à l'idée qu'au moins dans les passages les plus abstraits, ce transfert devenait parfaitement aléatoire et donc inutile. Ici, les multiples « associations » censées naître du bombardement de son auquel est soumis le public se perdent. Une simple transcription de l'alphabet cyrillique par l'alphabet latin, comme le proposait déjà Jean-Claude Lanne d'après l'exemple des « traductions » en japonais du zaoum, et comme l'a fait pour une bonne part André Markowicz dans sa version française de *Lile de Pâques* devrait pouvoir tenir lieu de traduction au sens exact de ce terme. Bien sûr, il ne s'agirait nullement, cependant, d'une transcription à caractère scientifique, comme la translittération internationale (norme ISO R9), bien connue des slavissants, ni même d'une transcription française plus traditionnelle conservant l'aspect « étranger » de l'original. Cette transcription devra s'efforcer de gommer tout caractère de couleur locale (plus ou moins russe en l'occurrence, mais qui serait immédiatement perçue comme russe par le lecteur qui sait que l'auteur du texte est un Russe) et d'intégrer les « mots » zaoume russes au système orthographique du français, mais également, et ce aux prix de distorsions inévitables, à son système phonétique.

C'est seulement de cette manière qu'on arrivera à conserver l'unité « linguistique » apparente du texte d'origine. Ainsi, les passages plus fréquents où l'usage des sons rappelant des morphèmes russes montrent de façon plus sûre le chemin des associations mentales et nous indiquent une voie possible pour la traduction amèneront le traducteur à puiser dans les ressources grammaticales, de construction et de composition du français. Que le traducteur garde en mémoire la belle version française de *Jabberwocky* de Lewis Carroll donnée par Henri Parisot.

Cette fois, traduction ne sera plus simple transcription. C'est ici, en revanche, qu'il rencontrera dans toute sa complexité et peut être dans toute son infinité, l'arborescence des significations et des associations, véritable labyrinthe dont il devra certainement renoncer à explorer bien des galeries adjacentes. Par chance, cependant, d'autres associations inexistantes dans le rapport de l'original avec le russe naîtront peut-être de la confrontation avec le français. Au traducteur de juger de leur pertinence pour l'ensemble de l'œuvre et de les conserver. Nous rejoignons ici un aspect traditionnel du travail du traducteur, seulement mené, par la grâce de la non-rationalité du texte d'origine, à son extrémité. »³⁴⁷

Les traductions de Gayraud, comme celles de Markowicz lorsqu'il traduit « Vaque... », sont orientées par le souci de traduire autant le son que le sens de

³⁴⁷ Régis Gayraud, « Traduire « l'intraduisible » ? Quelques exemples paradoxaux », dans *De la traduction. Sur les chemins de Saint-Jérôme, Colloque de l'Association Internationale des Amis de Valéry Larbaud*, textes réunis et présentés par Françoise Lioure, Université Blaise-Pascale, 1998, p.32.

l'original, et mélangent le principe de la traduction homophonique (ce qu'il appelle dans cet article la « transcription »), celui de la traduction grammaticale (« puiser dans les ressources grammaticales, de construction et de composition du français »), et, occasionnellement, celui de la traduction sémantique. Le principe général de la traduction phonétique (ou « transcription ») est le même que celui utilisé par Markowicz dans « Vaque... » : donner aux sons russes un équivalent correspondant dans la morphologie française. Mais, contrairement à ce que semble suggérer l'article de Gayraud, la traduction qu'a réalisée Markowicz pour le théâtre ne s'efforce en aucun cas de « gommer toute couleur locale », bien au contraire. Le souci de domestiquer la morphologie de ce texte théâtral *à l'écrit* revient entièrement à Gayraud. Markowicz, dans la traduction de cette pièce, vraisemblablement, remet aux acteurs la responsabilité de réaliser cette domestication de l'étranger. De fait, comme la traduction de Markowicz de « Vaque... », la traduction de Gayraud ressemble, morphologiquement, à un poème zaoumien composé par Iliazd en français. Dans ce but, de nombreux sons russes sont domestiqués et adaptés à la morphologie française. Ainsi le son « tch », par exemple, qui correspond à la graphie *ч* et que nous translittérons « č », est transformé en « ch » dans la traduction que Gayraud donne de *čapača* : « chapachiant »³⁴⁸. Dans ce même mot, on voit un exemple de traduction grammaticale : la terminaison en *-ča* de *čapača* est interprétée comme un participe présent et traduit comme telle par la terminaison -chant dans « chapachiant ». Gayraud est plus rigoureux dans la traduction grammaticale de la zaoume que ne l'est Markowicz dans « Vaque... », et va jusqu'à traduire les désinences de genre, de nombre, de personne, et même de cas qu'il croit reconnaître dans tel ou tel mot. Ainsi, la terminaison plurielle de « candores » traduit celle de *kandory* ; la première personne

³⁴⁸ Régis Gayraud, « Sdvig : le poète n'écrit plus », *Modernités Russes*, numéro 2, Université Jean Moulin, 200, pp.71-74.

du futur qui se laisse lire dans « gagazerai » traduit la terminaison de *gagarer'û* ; et la préposition « de » dans le groupe « tresseur de pipalni » traduit la terminaison au cas génitif que l'on peut reconnaître dans *zavitsk lûl'ni*. Ces traductions grammaticales, remarquons-le, n'ont de portée qu'à l'écrit. Au théâtre, on n'entendrait absolument pas le mot « candores » comme un pluriel ou le mot « gagazerai » comme un futur. Comme l'exemple « tresseur de pipalni » (*zavitsk lûl'ni*) le montre, Gayraud traduit sémantiquement lorsqu'il pense reconnaître un mot ou une racine russe. Dans ce cas, il traduit le verbe *zavit'* par « tresser » avec lequel il forme « tresseur » sur le modèle de *zavitsk*. Gayraud respecte avec une plus grande rigueur la forme phonétique de l'original que ne le fait Markowicz dans « Vaque... », et ne semble se permettre de chercher des équivalents sémantiques ou grammaticaux que lorsqu'il est certain de l'interprétation d'un mot zaoumien, là où, comme nous l'avons vu, Markowicz, dans sa traduction de « Vaque... » se laisse inspirer tantôt par le son, tantôt par le sens sans apparence de rigueur. Cette traduction, au regard de la traduction qu'a produite Markowicz pour le théâtre, nous montre aussi à quel point le média du texte transforme les objectifs de la traduction. Les procédés de traduction grammaticale et phonétique employés par Gayraud n'ont aucune valeur scénique, car, pour la plupart, ils n'ont de portée qu'à l'écrit. De fait, cette traduction est tellement *lisible* que l'écrit « s'efface dans la voix », pour reprendre une expression de Derrida³⁴⁹. Cette traduction est phonocentrique, car, étant immédiatement lisible, elle recouvre de l'idéal phonologique l'espace entre l'œil et l'oreille que crée la lettre zaoumienne. Paradoxalement, c'est la traduction de Markowicz qui est la plus théâtrale, la plus propice au travail scénique, à cause de son illisibilité même. Toute savante et rigoureuse qu'elle soit, la traduction de Gayraud, à ce titre, manque la

³⁴⁹ Jacques Derrida, *Ulysse Gramophone : deux mots pour Joyce*, éditions Galilée, 1987, p.47.

dimension multimédia de la lettre zaoumienne. C'est le désir de préserver cette tension entre la parole et l'écrit, nous semble-t-il, qui a poussé Zdanevič-Iliazd, dans *Poésie de mots inconnus*, à choisir, comme l'a fait Markowicz dans sa traduction d'*asĖl naprakAt*, un système de translittération idiosyncrasique peu lisible, plutôt que de tenter de recréer une zaoume qui aurait été écrite en français.

Une traduction d'Yvan Mignot

C'est le traducteur Yvan Mignot qui va maintenant nous donner un des exemples les plus frappants de ce que peut vouloir dire traduire à condition de ne pas traduire. Yvan Mignot, par sa participation à certaines revues, s'inscrit dans une pensée de la traduction et de la poésie différente de celle d'André Markowicz. La revue *Change* (1966-1984) s'était attelée à la traduction en français des textes fondateurs du formalisme russe et du structuralisme tchèque et participa à faire connaître Jakobson en France dans une perspective plus historique et plus détaillée que celle proposée par la revue *Tel Quel*. Parmi les auteurs de *Change* se trouvait Léon Robel, fondateur du Cercle Polivanov, auquel la revue *Change*, à côté de la revue *Mezura*, servait de plate-forme. Le Cercle Polivanov tenait son nom du linguiste et comparatiste soviétique Pavel Polivanov, orientologue et ouvrier de l'alphabétisation des peuples soviétiques orientaux, exécuté en 1938 pour s'être opposé à la linguistique marxiste officielle de Nicolas Marr. Polivanov avait initié la création d'un *corpus poeticarum* se donnant la tâche ambitieuse de recenser et de comparer les formes poétiques mondiales. Le Cercle Polivanov, réuni à l'INALCO, avait pour projet de poursuivre l'édification du *corpus poeticarum* et d'étudier les

conditions de traduction des formes poétiques entre elles. Cette école de traduction se différencie de celle d'Efim Etkind en ce qu'elle considérait le rythme en poésie de façon moins formelle que l'orchestre d'Etkind, et envisageait le vers libre comme une forme poétique propre³⁵⁰. Cette conception plus souple de la forme en poésie conduisit Léon Robel à créer avec Pierre Lusson une « théorie du rythme abstrait » qui permettait de penser la traduction des formes poétiques au-delà de la simple équivalence culturelle entre formes métriques établies, et qui servit de base à plusieurs essais de traduction poétique. Selon Léon Robel : « [...] là où il existe déjà une zone étendue d'intersection entre deux cultures, [...] la difficulté à la fois théorique et pratique dans la traduction de la poésie vient de ce qu'on isole dans le texte des niveaux (métriques, rythmiques [...]) dans lesquels on va successivement s'enfermer. Cela résulte de cette idée trop technique que la réussite poétique tient à ce que tout s'emboîte bien. »³⁵¹ Pour les auteurs du Cercle Polivanov et les auteurs de *Change*, le sens et la forme en poésie ne sont pas considérés comme deux choses séparées qui doivent « s'emboîter » en traduction. Leur approche de la poésie correspond à un formalisme moins protocolaire que celui d'Etkind, et leur approche de la traduction poétique en est du coup plus assouplie. Pour les auteurs de la revue *Change*, traduire est « transformer », ce qui est une façon d'accomplir le mouvement interne de toute poésie. Selon Léon Robel, en effet, « l'activité traduisante est au cœur de toute activité humaine »³⁵², ce qui est une façon de dire qu'il y a un processus de « traduction intralinguale » particulier en poésie. Le poème, selon l'expression de Léon Robel, est une « traduction interne ». L'élément formel de tout poème correspond à un moment de la vie de cette « traduction interne ». Le poème n'est donc pas une forme figée et

³⁵⁰ Au sujet du vers libre, voir la discussion collective « Quelques thèses sur la poétique », *Change* n° 6, et Vladimir Bouritch, « Des principes fondamentaux de traduction d'œuvres écrites en vers libres », *Change* n° 14, 1973.

³⁵¹ Léon Robel, « Transformer, traduire », *Change* n° 14, 1973.

³⁵² Idem.

immuable (elle n'est pas définissable par un « style »). Pour les auteurs de *Change*, la forme en poésie est avant tout la « mémoire » et le « code » d'une langue. Cette idée est héritière de la pensée de John Thompson³⁵³, selon laquelle la structure métrique imite la structure sonore du langage, structure métrique elle-même imitée par la versification poétique, ce qui fait que le vers poétique est lui-même une imitation au second degré de la structure sonore de la langue. Une telle théorie permettait de considérer la forme poétique comme un objet en évolution, comme un objet relatif, qui change au rythme de l'histoire de la langue et qui reflète les combats dont cette histoire est faite. Par conséquent, la traduction d'un poème est la continuation de « l'activité traduisante » de l'original, du combat dont sa forme témoigne au titre d'une mémoire. C'est pourquoi, pour les auteurs de *Change*, traduire est « transformer ». La traduction intervient comme un moment dans la vie continuée de ce combat dont la forme poétique porte mémoire. La traduction est nécessairement un acte de transformation à travers lequel la langue d'arrivée « tremble selon la transgression qu'elle consent pour une autre langue »³⁵⁴. Elle est une transformation du texte de départ autant que du texte d'arrivée.

L'idéal d'une telle traduction pour Léon Robel, comme pour Antoine Berman, est la traduction déjà évoquée de l'*Enéide* par Pierre Klossowski. Le groupe de la revue *Change* et du cercle Polivanov était plus ouvert que l'orchestre d'Etkind aux transformations auxquelles pouvait consentir une langue en traduction sous l'influence d'une langue étrangère, transformations qui avaient trouvé à s'illustrer en France par la traduction de *Finnegans Wake* par Philippe Lavergne, dont le premier chapitre avait été publié dans le premier numéro de la revue *Change*. Cette « école » de traduction est sans doute, en France, la première à rompre avec l'idée qu'il s'agirait de réaliser en

³⁵³ John Thompson, « La Structure Linguistique et le vers » *Change* n° 6.

³⁵⁴ Léon Robel, « La Traduction en jeu », *Change*, n°19, 1974.

traduction, à travers la recherche d'équivalences, le texte que l'auteur aurait écrit dans la langue d'arrivée.

Yvan Mignot, qui publiait des traductions de Hlebnikov dans les revues *Change* et *Action Poétique*, a orienté sa traduction de la zaoume par une fidélité presque exclusive à la contrainte formelle de l'original. Dans sa traduction du palindrome « Razine » de Hlebnikov, Yvan Mignot a tâché de recréer un nouveau palindrome en français à partir de la traduction de quelques-uns des contenus sémantiques présents dans le palindrome de Hlebnikov, mais surtout à partir d'une fidélité draconienne à la contrainte lettrique de l'original. Rappelons que selon Françoise Abas, le palindrome constitue, avec la zaoume pure, les deux cas où il semble impossible de traduire sans ne pas traduire. Nous reproduisons ici la « traduction-transformation », selon l'expression du traducteur, de ce poème de 48 vers, au regard d'une transcription de l'original :

RAZIN **Razine**

Â Razin so ènamenem
Lobačeskogo logov.
Vo golovax sveča, bol'; mene
man, zasni zarâ.

Elu, ô je suis – à la docte sue-lièvre sera – le Razine d'une gorge
Egorgé nu, déni sare, la réserve : iléus et coda, si use Joule.

PUT'

Setuj utes !
Utro čortu !
'My, nizari, leteli Razinym.
Tečet i nežen, nežen i tečet,
Volgu div neset, tesen vid
uglov.
Oleni. Sileno.
Ono.
Iva puk. Kupavy.
Lepet i tepel
Vetel, letev,

« Roc ne rit à tir encor !
Si matin à Malin : ni lama ni tamis !
Pas aval : révolte et lover, lava sa p.. !
Coule serein, ni ères, élu, oc.
Rue là, pâle ; ut : filles-sel ! l'if tue la pâleur.
Azur, trot, élan n'a le tort, rusa.
Été.
Saus suas
Sotto-voce écho votos
Saulé vol lové élu as
Trotte et tort

Rou

Topot.
 Èj, žitel', leti že!
 Ide belâna, nynâ lebedi.
 Koso leti že, žitel' osok !
 Vzât' âzv.
 Maka buri rukakam.
 Vol lav – valov!
 Topot!
 A gor roga:
 Ogo-go!
 Šaraš'!
 Èvona pavone!
 Ženam mečem manež!
 Ženam man nož!
 Med' idem! Med' idem !
 Topora ropot !
 U krovi vokruj.
 Ura žaru.
 Ne daden.
 Mečam ukažu muža kymačem !
 Gor rog :
 Rab, než' žen bar ! '
 Gor rog :
 Ra bar !
 Letel.
 Vona panov,
 Èvona panove,
 Vorog osok kosogorov.
 Presen serp
 Vorona norov,
 Net vorona norov – ten'!
 Zarežut, tuže paz !
 Holop – spoloh ;
 Holop – perepoloh,
 Lap pan napal.
 Volgu s ura, parus uglov!
 Koso leti že, žitel' osok!³⁵⁵

A cesser! Vie-vole ne love ivresse ça!
 Et nie fer – upas en gicle, talé là tel cygne, sa pure feinte
 Si ai bedaine : vol non lové nia de biais.
 L'absès sec : bal.
 Remous écarlate étal rac, su, o mer.
 L'âne de lave dure, rude val édénal.
 En serf, foc, coffres ne
 Sont nos
 Trots ès tort
 Corne en roc
 Oh!Ho!
 Ereinte et nie, re
 Foule ces rois, si or sec élu, ô f. !
 Reines ça! Manèges, se gêna mac, se nier!
 Maritorne nue caresse coutelas, sale tû, o cessera ce un en rot, iran
 Ave, la cerise ès ire cale, va!
 Lie merlin nil-remeil
 Etna zig-zag n'as : sang, As, gisante!
 Rôtir, rit or.
 Lame d'airain corail lia roc, nia ria de mal!
 Corne en roc :
 Serfs fais, reines enlace – tête-cal ne se nier si affres!
 Corne en roc
 Serf fais si affres
 Si affres serf fais!
 Are vol lovera
 Foule ces rois, si or sec élu, ô f.,
 A relu or cis non spart traps non si : croulera.
 Etête
 Corbe ce broc
 Casser benêt, ténèbres-sac!
 Tuer ère ut!
 Rumeur rue mur
 Ai neige, bagarre erra, gabegie nia,
 Sabre n'a le roi si or-élan (h)erbas.
 Sel lia pirate la misaine nia si mal et à ripailles!
 Si ai bedaine : vol non lové nia de biais!³⁵⁶

Comme nous pouvons le voir, chaque vers constitue un palindrome. Le premier, les deux premiers, ou parfois les trois premiers mots de chaque vers sont suivis par leur image inversée, créant automatiquement un nouveau contenu sémantique de façon arbitraire. Le palindrome fonctionne ainsi comme une forme poétique qui produit

³⁵⁵ V. Hlebnikov, « Razin », *Action poétique*, n° 63, pp. 222-223.

³⁵⁶ V. Hlebnikov, « Razine », traduction d'Yvan Mignot, *Action poétique*, n° 63, pp. 221-221.

automatiquement un contenu sémantique de façon arbitraire. La contrainte du palindrome donne lieu à certains des contenus sémantiques du poème. La forme n'est pas un habit imposé à un contenu sémantique, elle est la matrice même de ce contenu. Yvan Mignot a transposé la contrainte du palindrome pour chaque vers, en partant de quelques-uns des contenus sémantiques présents dans l'original. Quelquefois, il se contente de partir des mots de la première moitié du vers, pour créer, comme dans l'original, une image inversée de ces mots. C'est le cas du quatrième vers, *tečet i nežen*, *nežen i tečet* (qui en russe se trouve être un palindrome parfait), où figurent les mots « coule » (*tečet*) et « doux » (*nežen*), qu'Yvan Mignot a traduits par « coule » et « serein », créant ainsi le palindrome « ni ères, élu, oc. »³⁵⁷. Quelquefois, la fidélité du traducteur au contenu sémantique le conduit à traduire sémantiquement plus que la première moitié du vers. Ainsi, dans le second vers, constitué des mots *utro*, « le matin », et *čortu*, « le diable », qui sont un palindrome l'un de l'autre, Yvan Mignot a traduit le contenu lexical des deux mots du vers par « matin » et « malin » et a produit un palindrome avec : « Ni lama ni tamis », dédoublant la longueur du vers et produisant un nouveau contenu sémantique où interviennent un animal, le lama, et un ustensile, le tamis. La fidélité du traducteur à la contrainte de l'original le conduit donc à l'ajout de nouveaux contenus sémantiques. La force de la contrainte du palindrome est telle que le traducteur est obligé d'abandonner toute fidélité au contenu sémantique du palindrome original. Ainsi, pour rendre le vers d'un mot *ono* (« il »), qui a potentiellement le même sens selon qu'on le lit dans un sens ou dans l'autre (mais pas forcément), Yvan Mignot a été obligé de recourir au seul mot de trois lettres qui, en français, a la même particularité formelle, le mot « été », dont le sens n'a bien

³⁵⁷ Remarquons qu'en russe, la première moitié du vers, *tečet i nežen*, a exactement le même contenu sémantique que la seconde moitié du vers, *nežen i tečet*, puisque les deux mots qui forment ce palindrome sont en fait eux-mêmes des palindromes, ce qui n'est pas le cas des deux moitiés de la traduction d'Yvan Mignot.

sûr plus rien à voir avec le sens de *ono*. Dans ce cas, la contrainte formelle produit en traduction un vers sans attache sémantique avec le poème original. Ceci illustre une façon, entre autres, de traduire à condition de ne pas traduire, de traduire à condition de transformer. Cette traduction est parfaitement motivée par la forme poétique de l'original, et fût-elle une transformation du contenu original du poème, elle est aussi une manifestation du dynamisme qui est à l'œuvre dans l'original entre les contenus sémantiques et la forme verbale du poème. On pourra se demander si « été » est la traduction correcte de « *ono* ». Mais sur quelle base ? Est-on sûr que « *ono* », qui signifie en effet « il » si on le lit de gauche à droite, veut encore dire « il » si on le lit de droite à gauche ? Et si « *ono* », lu de droite à gauche, voulait justement dire « été » ?³⁵⁸ Inversement, pourquoi « été » ne voudrait-il pas dire « il » lorsqu'on le lit de droite à gauche ? Comme nous l'avons déjà expliqué, la zaoume est une langue « jumelle » de la langue russe, et un mot zaoumien qui ressemble à s'y tromper à un mot russe peut très bien être un « faux-ami ». Il n'y a aucune raison de le traduire par l'équivalent français de ce que ce mot veut dire en russe lorsqu'il apparaît dans un contexte normal, puisqu'il y a toujours la possibilité que ce mot veuille dire autre chose dans le contexte d'un poème zaoumien, car le sens que produit la zaoume est résiduel. Dans l'original, l'effet de la contrainte est de rendre aléatoires, dans une certaine mesure, les effets de signification du poème. La traduction, en jouant ces effets de signification en français, respecte à ce titre le dynamisme à l'œuvre dans l'original entre la lettre, le sens et le hors-sens. Le poème obtenu en traduction n'est plus dans un rapport d'équivalence à l'original, mais manifeste, en suivant Antoine Berman, un combat qui a lieu dans l'original, ou dans les termes des auteurs de la

³⁵⁸ Jerzy Faryno suggère en effet qu'un mot, lu à l'envers, peut très bien avoir, dans le contexte de l'usage du palindrome que fait l'avant-garde russe, une autre signification, le palindrome produisant ainsi ce qu'il appelle un « hétérosémiotisme ». Voir son article « Paronomia – anagramma – palindroma v poëtike avangarda », *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 21, 1988, p. 47.

revue *Change*, une continuation de l'activité traduisante interne de l'original. Cette traduction illustre magistralement que la traduction de la zaoume ne doit pas nécessairement se soucier de l'exactitude des effets de significations collatéraux à sa traduction, parce qu'ils constituent un ballast de sens dont nous avons dit qu'il était secondaire et aléatoire, et qu'il était nécessairement activé par la participation du lecteur. Ainsi, la chute de sens supplémentaire inhérent à la traduction réalise en quelque sorte une potentialité de l'original, et justifie le vœu des zaoumniki que la zaoume soit une langue universelle, non pas au titre d'une langue chargée de significations universelles, mais au titre d'une transposition de sons en lettre qui produit un sens résiduel à chaque lecture.

L'étude des traductions de la zaoume en France nous a permis de souligner certains principes applicables à la traduction de la zaoume. La transposition alphabétique d'Iliazd nous a permis de constater que la conversion du cyrillique au roman posait la question de la lisibilité de l'étrangeté de la zaoume. Nous avons pu constater qu'une translittération ou transcription conventionnelle avait nécessairement l'effet regrettable d'étouffer l'effet d'inquiétante étrangeté de la zaoume sous le poids des conventions orthographiques réservées dans l'alphabet de la langue de traduction aux mots étrangers. Les innovations orthographiques d'Iliazd nous ont au contraire appris qu'une conversion qui joue des espaces démaillés de l'orthographe de la langue de traduction pouvait accueillir l'inquiétante étrangeté de la zaoume en traduction, et suggérer l'existence d'un système orthographique hybride entre des alphabets différents, ou l'espace entre l'œil et la voix reste ouvert. La traduction de « Vaque javique alaviuque » par André Markowicz nous a permis d'observer qu'il était possible de traduire la zaoume selon un mode de lisibilité qui prenne en compte la

« teneur en sens » de cette poésie, à condition d'accepter la production aléatoire de sens comme un défaut théorique nécessaire. En utilisant une morphologie résolument française, notamment par le choix de préfixes, suffixes, et terminaisons reconnaissables, il est possible en effet de générer une traduction qui suggère, par homophonie avec d'autres mots de la langue de traduction, un nuage d'associations qui entre en dialogue avec l'original. Régis Gayraud a tenté d'utiliser ce principe avec plus de rigueur dans ses traductions des pièces zaoumiennes d'Iliazd. Mais la traduction de Gayraud, au regard d'une traduction de Markowicz réalisée pour le théâtre, semble après coup trop *écrite*, la majorité des nuances grammaticales et sémantiques traduites par Gayraud ne se laissant lire que sur le papier. Le principe de traduction systématisé par Gayraud (domestiquer les sons, les désinences grammaticales, et traduire sémantiquement certains mots ou certaines racines) manque à traduire la dimension multimodale de l'écriture zaoumienne. Cette traduction est si bien écrite que l'écrit s'y efface dans la voix, au risque de perdre la tension entre l'œil et la voix qui est au cœur de la zaoume. Un principe de translittération plus idiosyncrasique, comme celui utilisé par Iliazd dans *Poésie de mots inconnus*, parvient peut-être mieux à préserver cette tension. Le paradoxe, qu'il convient de souligner, est que la traduction de Gayraud, savante et précise, ressemble au plus près à ce qu'aurait pu être la pièce d'Iliazd s'il l'avait écrite en français. Mais, en même temps, a trop « coller » à l'original, cette traduction manque l'apport que la traduction, en tant que dialogue entre les langues, peut apporter à la zaoume. Gayraud traduit un équivalent de la zaoume, mais il ne réalise pas de traduction zaoumienne. L'étude de la traduction d'un palindrome de Hlebnikov par Yvan Mignot nous a permis de déployer en détail la façon dont une traduction de la zaoume peut se donner pour paramètre de restituer la contrainte orthographique ou arithmétique qui structure l'original. Cette

démarche engendre nécessairement un ballast de sens presque complètement aléatoire. En intégrant la contrainte du palindrome dans les procédés de sa traduction, Yvan Mignot réalise une traduction zaoumienne, c'est-à-dire une traduction qui génère un poème zaoumien en suivant la voie indiquée par l'original.

Les traductions que nous allons maintenant proposer réunissent ces principes en les développant. Il s'agit des pages 39, 40, 41 et 42 de *LidantÛ fAram*, ainsi que de trois poèmes de Kručënyh. Ces traductions ont été créées dans l'effort de préserver la tension entre l'écriture phonétique de la langue zaoumienne et la nature instable, illisible et multimodale de la lettre zaoumienne. C'est dans l'effort de préserver cette distinction que nous proposons différentes solutions de remédiatisation numérique de ces textes. La question de la remédiatisation numérique nous permettra de continuer à penser le rapport de la traduction de la lettre à son support médiatique.

QUATRIEME PARTIE

Traduction et numérisation de la zaoume de Zdanevič-Iliazd et de Kručėnyh

Nous allons maintenant présenter en détail notre travail de traduction en direction de l'anglais et du français ainsi que de remédiation numérique d'extraits des œuvres de Zdanevič-Iliazd et de Kručėnyh. Nous présenterons dans un premier temps les chemins que nous avons suivis pour reproduire dans une traduction française la teneur en sens, ainsi que quelques-unes des associations contenues dans un extrait de la pièce de Zdanevič-Iliazd *LidantŪ fAram*. Nous exposerons la façon dont le travail sur la morphologie, les désinences et les racines nous a permis de traduire la zaoume vers le français. Dans un second temps, nous décrirons le travail sur la lettre que nous avons réalisé pour cette même traduction afin d'accueillir l'étrangeté radicale de la zaoume dans la langue de traduction. Nous montrerons quelles manipulations orthographiques nous ont permis de réaliser une *traduction zaoumienne*. Nous décrirons ensuite la façon dont nous avons traité l'aspect visuel de cet extrait en travaillant le texte à partir d'un logiciel de traitement d'images, afin de produire une transposition typographique des pages traduites de *LidantŪ fAram* en vue d'une impression papier. Nous discuterons à cette occasion de la particularité que représente la numérisation de la lettre appliquée à une avant-garde qui, dans une certaine mesure, représente une préfiguration de l'informatique sur le papier. Enfin, nous discuterons de notre travail de remédiation numérique de nos traductions de *LidantŪ fAram* ainsi que de trois poèmes de Kručėnyh. A cette occasion, nous ferons aussi la critique de trois remédiations numériques récentes : celle du recueil de

Kručěnyh *Pomada* par le Getty Research Institute³⁵⁹, celle des *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau par Bev Rowe³⁶⁰, et finalement celle des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel par Inès Laitano, Philippe Bootz et Hermes Salceda³⁶¹.

Le ballast de sens

Dans sa conférence sur la « maladie perlière » déjà évoquée, Il'â Zdanevič-Iliazd décrivait les significations associées au phénomène de la zaoume comme un « ballast », un reste inévitable, secondaire, inessentiel, mais nécessaire, dû au phénomène de l'hallucination phonatoire que provoque la lecture du support imprimé, hallucination qu'il nommait la « parole sans bouche ». Quel statut doit-on donner à ce ballast en traduction ? Un « ballast » est un espace situé dans la cale d'un bateau et dont le remplissage ou la vidange, généralement d'eau de mer, permet à un bâtiment de garder sa gîte, c'est-à-dire de s'équilibrer. Inessentiel, sans aucun rapport avec « la cargaison », le ballast reste toujours nécessaire au voyage, puisqu'il permet au navire d'avancer. Dans le cycle dramatique *aslaablič'â*, ce ballast de sens est contenu dans une forme close et cohérente : une pièce de théâtre. L'argument de la pièce est donné au début de celle-ci par un personnage récurrent, l'hôte (orthographié « l'ôte » dans notre traduction), qui s'exprime dans un russe estropié mais relativement déchiffrable. L'entrée des personnages ainsi que quelques didascalies sont elles aussi déchiffrables, et sont typographiquement distinctes, soulignées soit par une justification en marge soit pas l'usage d'italiques. Ainsi le ballast de sens produit par la zaoume est-il contenu dans un cadre dramatique qui oriente les choix interprétatifs du lecteur.

³⁵⁹ http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

³⁶⁰ http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauHome_v2.html

³⁶¹ <http://www.rousselnia.fr/>

Les répliques zaoumiennes de la pièce *LidantÛ fAram* charrient des significations essentielles à la dramaturgie bien qu'aléatoires. L'argument de la pièce, fourni par l'hôte, évoque des amis personnels de Zdanevič-Iliazd, nommément le peintre cubiste Mihail Lidantû, mort pendant la Première Guerre mondiale, et sa fiancée, elle aussi décédée, Sofia Mel'nikova, ainsi que des figures et évènements historiques, comme Georges Clémenceau et le traité de Versailles. Bien que certaines parties nous restent encore obscures, nous avons pu déchiffrer dans cet argument introductif à la pièce un propos plus ou moins cohérent que nous paraphraserons ainsi : « Citoyens ! La guerre engagée par les enfants d'Olga Lechkova s'acheva ainsi : le peintre d'icônes Ledentu, promis à une balle, est mort tout d'un coup sans avoir pu finir le portrait de Melnikova. En cadeau à la mariée, Ilya Zdanevich a vomi le royaume des cieux trois fois et Versailles en sortit. Les quatre, vêtus dans un feutre sépulcral, s'efforcèrent, lorsque qu'on cousut les prunelles de la morte. Le kazakh moyen et le grand (?). Les transformations de la femme ne mènent à rien. C'est pourquoi en vain réclamerait-on le portrait inachevé au notaire Clémenceau. Écoutez plutôt la nécrologie du phare éteint la veille, puis allez mourir. » Voici maintenant une traduction de l'argument qui tâche de reproduire l'orthographe estropiée et la syntaxe ambiguë de l'original :

« çitouaillins laguère engagée par lézenfans dOlga liachecova çachva tainsi son ledentu êmortoudincou paintre promi zàhune balle sanzavoire pufinire lportrè de melnicova encadô àla mariée zdaneviche ilia troifoï zavomil royôme dessieu éhil ensortî verçaïe mè les catre veitu dunfoeutre séppulcral céforcère can tilcousè talamorte léprunèlle lcasac mouaïin égran létransformation dlafame nmène tarien cépourcoua renvain réclamerèton lportrè tinachevé onotère clémanso écoutei plutol nècrologue duphare rétein laveille épui zansuite allei mourire »³⁶²

³⁶² Dans l'original : « гpАжани вОйня наЯканая дЕтками Оли лЯшковой акалЕла вотАк взЯл ыУмир ыЁ лидантЮ иканапИси сжынИ лзапУлию нииспытА фпаърЕта мЕлникавай гастИнци мзнАхарю Онай нивЕсты зданЕвичя Илью търИжды ташънИла цАръстии мБОжым авЫшла лъвирсАй нО шчЕтна тужАца чЕтвира загрОпсъки мсукиОм када шЫлись усОпшай дисИцы срЕдъняй каЗАк ибальшОй пъриабразаванАния жЭнщины видУ ткнулЮ занЕ нивзысКА тнинапИсанай патърЕт чіризнатАриуса климансО слУшайтижы пакА никралОк задУтаму фканУла хфАру апатОм умирАйти », *Filosofia futurista*, Gileâ, 2008, p.627.

La pièce commence au lendemain de la Première Guerre mondiale et se présente comme une nécrologie du peintre cubiste Mihail Lidantû, qui donne son nom à la pièce. Une liste des personnages suit directement cet argument. Six cadavres aux noms obscènes entourent un personnage qui est introduit comme « la morte » (« l'amorte » dans notre traduction). La pièce commence sur une série de monologues prononcés par les cadavres et ponctués d'exclamations de la part de l'hôte. Les didascalies et les interventions ponctuelles de l'hôte font apparaître consécutivement d'autres personnages : un peintre réaliste (un peintre « ambulante », du nom d'une école de peinture réaliste de la Russie du dix-neuvième siècle), un portrait ressemblant de la morte, qu'a peint le peintre réaliste, Mihail Lidantû, un portrait *pas* ressemblant de la morte, peint par Lidantû, et enfin la morte ressuscitée (qui est introduite à partir de ce moment comme « l'arçussitée »). L'action de la pièce, indiquée par des didascalies laconiques et souvent difficiles à déchiffrer, se résume ainsi : le portrait pas ressemblant ressuscite la morte à la scène 7 ; le portrait pas ressemblant détruit le portrait ressemblant à la scène 9 ; les cadavres tuent la ressuscitée à la scène 15 ; Lidantû assassine le peintre réaliste à la scène 18 ; le portrait pas ressemblant ressuscite la morte une seconde fois à la scène 19 à la fin de laquelle l'hôte prononce la phrase « les vivants passent, les morts restent ». Au cours de chaque scène, les personnages prononcent tantôt des monologues, tantôt des dialogues, tantôt des discours en orchestre où se superposent jusqu'à onze voix simultanées.

L'argument, les didascalies et les interventions ponctuelles de l'hôte représentent le seul cadre narratif de la pièce. Au-delà de ce cadre, le lecteur est contraint de s'en remettre à sa propre fantaisie pour trouver du sens dans le contenu même des répliques. Au début de la pièce en particulier, les monologues des cadavres sont particulièrement obscurs, certains cadavres n'utilisant qu'une seule voyelle en tout et

pour tout, ou aucune consonne. Mais à mesure que la pièce se peuple, la zaoume commence à ressembler de plus en plus à du russe. L'extrait que nous avons traduit correspond aux scènes sept et huit (pages 39 à 42 dans l'édition originale), et fait apparaître le portrait pas ressemblant de la morte, lequel portrait, après avoir ressuscité la morte, accompagne cette dernière dans un dialogue aux connotations religieuses, érotiques et animalesques ponctué par deux exclamations de l'hôte.

Dans ces deux scènes comme ailleurs, chaque mot zaoumien, bien qu'il n'ait aucune signification propre, provoque en russe des associations avec d'autres mots. Ce ballast de sens peut parfois être interprété dans le cadre narratif fourni par l'argument de l'hôte et les didascalies, mais seulement dans une certaine mesure, et sans que l'on puisse savoir à cent pour cent si ce ballast est une hallucination du lecteur ou un effet voulu par l'auteur de la pièce. Certaines associations produites par ce ballast sont orthographiquement très proches des mots zaumiens qui les engendrent, d'autres associations sont plus lointaines. Nous avons visualisé ce phénomène en utilisant des tailles de caractère différentes en fonction de la proximité orthographique ou phonétique des associations avec leur mot zaoumien original. Nous avons donné une taille de caractère 26 au mot zaoumien original et au mot qui lui correspond éventuellement exactement dans la langue russe lorsque c'est le cas, une taille 18 aux mots associés qui en diffèrent d'une lettre ou d'un son seulement, une taille 14 aux mots qui ont au moins trois lettres similaires dans le même ordre, et une taille 10 aux autres mots. Nous avons utilisé une mise en page non linéaire pour illustrer la nature nébuleuse de ces associations. Une traduction française des mots associés donnera en regard une idée du nuage d'associations qui gravite autour de chaque mot zaoumien.

Dans la première réplique de notre passage, par exemple, le personnage du portrait pas ressemblant prononce une réplique de sept mots, avant de toucher la morte qui

ressuscite alors. Voici le nuage d'associations que nous avons « entendu » autour de chaque mot de cette première réplique, avec l'aide de notre collègue Olga Belova et du moteur de recherche lexical Yandex :

hvoš
vošel **VOŠ** hvost
vaš **VOŠ'** noša

queue-de-cheval
partit **VOŠ** queue
vôtre pou faix

gusak usta
gusta gusta
gus'

jars bouche
gusta épais
oie

hvost hvoâ
vošel **hvoš** voš'
hvoš hvor

queue-de-cheval
partit **hvoš** pou
queue aiguille maladif

usta
pusta pusta
pust'

bouche
pusta vide
soit

frâ râsa
vrâ **f''râs'**
zrâs'

mégère soutane
f''râs' mentant
mûrissant

bryzgat' hryč ryčat'

bryč' brykat'

bryc' ! bryžy

vieux schnock

jaillir **bryč'** regimbant

fraise ouste ! rugissant

ryčat' naprâč'

napryč' nakryt'

napri

rugissant contracter

napryč' couvrir

pousse !

Certaines des associations créées se laissent interpréter dans le contexte narratif de la réplique, comme par exemple tous les mots qui appartiennent au champ lexical de l'accouchement, puisqu'il s'agit de la scène où la morte ressuscite : « contracter », « ouste », « pousse », « rugissant », etc. Mais d'autres mots, comme « épais » ou « vide » sont plus difficile à intégrer dans ce contexte. Cela illustre la nature à la fois essentielle et superflue du « ballast » de sens provoqué par la zaoume. Une démarche exclusivement herméneutique, orientée par la restitution d'un sens supposé du texte, serait tout à fait inadéquate devant un tel texte. Le paradoxe de ce texte est qu'il permet une telle démarche, mais ne la cautionne jamais. Même s'il était possible, par exemple, de créer en français un mot qui engendre exactement le même nuage d'associations que le mot zaoumien original, et selon le même ratio, une telle démarche desservirait l'originalité du texte zaoumien en inversant le rapport du son au sens si particulier à celui-ci. C'est pourquoi il était vain de chercher à traduire des mots zaoumiens en partant de leurs associations lexicales qu'ils suggéraient en russe. En revanche, il était possible, selon le principe déjà utilisé par Louis Zukofsky dans ses traductions de Catulle, de partir des sons, c'est-à-dire de faire une traduction homophonique, pour *ensuite* essayer de recouper, au hasard des associations créées en

français par une traduction homophonique, quelques-unes des associations lexicales originales. C'est cette méthode que nous avons suivie. Pour ce faire, plutôt que de chercher à recouper les associations lexicales de chaque mot zaoumien avec sa traduction homophonique, nous avons intérêt à chercher à ce que les associations lexicales de tous les mots zaoumiens d'une même réplique soient recoupées par les conversions homophoniques de plusieurs mots de cette réplique, élargissant ainsi nos chances de recouper quelques des associations lexicales originales, comme le suggérait Régis Gayraud³⁶³.

Avant de nous lancer dans l'exercice de la conversion homophonique, nous avons donc établi, pour chaque réplique, son nuage global d'associations. Nous illustrerons ce travail par une nouvelle visualisation des associations sémantiques de la réplique évoquée, mais cette fois-ci à l'échelle de la réplique entière. De la même façon que dans la visualisation précédente, la taille de caractère illustre la ressemblance orthographique des associations avec les mots zaoumiens originaux. De façon à rendre la scène plus « intelligible », nous avons paraphrasé en français les didascalies et les interventions de l'hôte. Voici donc les nuages d'associations de chaque réplique des scènes sept et huit :

Le portrait pas ressemblant touche la morte qui ressuscite. Le portrait pas ressemblant :

épais broussailleux grosse creux à vous
pou contracter queue-de-cheval schnock mûrissant puisse
ouste ! bouche partit pou jars charge bite fiévreux rugissant criant
 pousse brusque jaillir surgir ruant bécasse furie queue mentant couvrir

L'hôte :

- La morte ressuscitée

Scène huit

³⁶³ Voir notre troisième partie, « Deux traductions de Régis Gayraud ».

La ressuscitée :

oh ô ah masse don babouin paon Gogol regard
vue vigilance rugissement cri mugissement bâcler fondrière
bourbier s'avachir cils yeux gracieux courage cœur Griboïedov chef
gribouillage infatuation parader apprendre souffrir sortir truc rivière

Le portrait pas ressemblant :

balle tsar ha ha ho ho rire miam hmm
pavot vapeur papa père pater tas satiété
autre chasseur souffler suffoquer humecter bide
cavaler tatar hache pianiste aube aurore lueur combat
clash assaut hurlement clameur cri chaleur ignition
mange pute noix égratigner barbouiller japper gémir hurler râler arg
crier boue cloaque dérober beau peint pinson yeux oeil regard tiens veux pou couteau
lame neige

L'hôte :

- Par l'utérus enragé

La ressuscitée :

maman oh jouir râler hérode garce gale
semis jonas chut motus taisez salle joug
bât houille baigna luta bite ris nœud licou tsar
instant gronder chahuter battre rosser mince couper satan
fatal catafalque océan bizut gelée marieuse aimer lubie
elle autre il intime régicide turquoise agape régail ripaille assassinat
alléluia mordre bite aube aurore rouge

La ressuscitée et le portrait pas ressemblant ensemble :

ouahou amie intime

La ressuscitée :

aube aurore lèvres babine lippe mie
amie douce badaboum rêve vision nue

chut crouler effondrer poupée bébé
 hoquet haut élan pulser saut oreille ouïe
 gémir oh Lazare languir faisan licher sucer tétine
 langue deviner ombrage foutre fichtre niquer bite guêpe
 vaisseau pharaon machaon ôter filtrer suinter bâfra brouta
 régala mimique jupe visage instant fistule anguille lierre
 repue œil yeux regard lorgner tiède s'endormir bain quiet
 matou ronfler broyer masser alangui avachi indolent doux affectueux
 câlin langoureux suave mie devenue gémir salive oreille escalader fouiller
 lapine barouf bruit clameur chahut dilapider

La ressuscitée et le portrait pas ressemblant ensemble :
 ouahou amie intime

La ressuscitée :

sein commère esprit pendre babouin
 mitaine pipi pisser bataille lutte chèvre
 agape régal ripaille hasard sort anis oh
 chut caca cube blanc comme poulette con
 minou usage cabale nœud nom cradosser suiffer siffler
 ébahir scier allez ! assouvie facétie cigarette clope gémir
 crier bain assassina occire déroba noceur poupée pieu
 requin boucan cacophonie tohu-bohu tollé goutte ploc
 talon torture montrer foutre niquer tambour baise cul chouchouter
 mignoter vicier dorloter reître émeraude sauvette ballon mignonne
 tripoter chatouiller berceau lécher sucer

La ressuscitée et le portrait pas ressemblant ensemble :
 ouahou amie intime

Une fois les nuages sémantiques de chaque réplique établis, nous avons ensuite transposé (translittéré, transcrit, transcodé) le son ou la graphie de chaque mot afin de recouper certaines associations de la réplique dans laquelle ils apparaissaient. Ainsi,

nous avons traduit la première réplique (« voš gusta hvoš pusta fr''âs' bryč' napryč' ») par : « vouche gousse crevouche pousse fûruasse bruïsgis appruïsgis ». Tout en respectant la matière sonore originale, cette traduction crée un nuage d'associations qui recoupe à certains endroits le nuage d'associations original, comme on pourra le constater en comparant les associations que nous avons entendues dans l'original (ici à gauche) avec les associations que nous pouvons entendre dans la traduction de chaque mot (à droite) :

Epais broussailleux grosse creux à vous pou contracter queue-de- cheval schnock mûrissant puisse ouste ! bouche partit pou jars charge bite fiévreux rugissant criant pousse brusque jaillir surgir ruant bécasse furie queue mentant couvrir	vouche (bouche vous) gousse (grosse gousse) crevouche (cravache creux bouche vous) pousse (pou pousse) fûruasse (furie bécasse mûrit rua) bruïsgis (bruire brusque rugir) appruïsgis
---	--

Par exemple, nous avons trouvé que le mot « vouche » permettait de faire référence aux signifiants « bouche » et « vous ». Notre traduction est en quelque sorte un parent français du mot zaoumien russe original. Ainsi, le mot zaoumien « voš » et le mot zaoumien « vouche », parce qu'ils sont liés l'un à l'autre aussi bien par le son que par le sens, réalisent une potentialité du projet zaoumien, la possibilité de créer une langue poétique universelle. Cette liaison sonore et sémantique entre « voš » et « vouche » n'a absolument aucun fondement linguistique solide, puisqu'elle repose sur les associations possibles que fait le lecteur en « lisant entre les lignes », c'est-à-dire sur

un phénomène d'hallucination phonatoire. Cependant, cette hallucination fait exister virtuellement un espace entre les langues. A l'image de la « parole sans bouche », la trouvaille de liaisons phonétiques et sémantiques entre des mots zaoumiens russes et leur traduction fait exister une « langue sans bouche ».

Les mots zaoumiens « gusta » et « pusta », dans cette même réplique, se trouvent être aussi des mots russes : l'adjectif « gustyj » à la forme courte féminine, lequel signifie littéralement « épais » en russe, et l'adjectif « pustyj » à la même forme, qui signifie « vide », « creux », ou « vain » en russe. En russe, mais pas nécessairement en zaoumien. A certains endroits du texte zaoumien, en effet, apparaissent de pleins mots russes, soit de façon isolée, soit à l'intérieur d'un mot. Nous pouvons nous poser la question de savoir s'il faut les traduire par leur équivalent sémantique en français plutôt que de les convertir phonétiquement comme nous le faisons. Dans le contexte de cette pièce, les mots zaoumiens relèvent tous de la « zaoume pure », ou zaoume phonétique, où le contenu sémantique associatif n'est qu'un ballast. Un mot zaoumien pur n'a pas de racine spécifique, ce qui le distingue d'un néologisme. Ce mot n'invite pas à une herméneutique étymologique, quand bien même ce mot ressemblerait étrangement à un mot russe normal. Comme nous l'avons déjà expliqué, la zaoume phonétique est une langue jumelle de la langue russe, et un mot zaoumien qui ressemble à s'y tromper à un mot russe peut très bien être un « faux-ami ». Le retour d'un mot familier dans le contexte de mots inconnus provoque ce que nous avons appelé, en référence au concept éponyme de Freud, un effet d'inquiétante étrangeté. Il n'y a donc aucune raison de le traduire par l'équivalent français de ce que ce mot veut dire en russe, puisqu'il y a toujours la possibilité que ce mot veuille dire autre chose en zaoumien. En revanche, il est important de reproduire l'effet d'inquiétante étrangeté produit par ce que Freud a défini comme le retour du même. La présence de

mots pleinement russes au milieu d'un texte zaoumien fait frissonner, car elle fait exister la possibilité vertigineuse de lire sa langue maternelle comme étrangère. Nous avons donc tâché de reproduire cet effet d'inquiétante étrangeté en traduisant ces mots par des mots apparemment français aux sonorités ressemblantes : « pousse » et « gousse ». De plus, ces deux mots permettaient de faire référence à d'autres mots qui sont suggérés dans la même réplique, nommément « pou » (dans le mot « voš ») et « pousse ! » (dans le mot « napryč' »). Un problème similaire se posait pour certains mots zaoumiens qui étaient composés de noms propres. Le mot zaoumien « g''ribagokal' » posait un tel problème. Ce mot fait référence aux deux grands écrivains russes Gribojedov et Gogol. « Golbouillédov » s'est imposé comme le meilleur choix.

Si la « racine » du mot zaoumien n'invite à aucune herméneutique étymologique, en revanche, sa terminaison ou ses préfixes sont souvent riches d'information sémantique. Le mot zaoumien a souvent une terminaison spécifique, comme ici le mot « gusta », probablement celle de l'adjectif court féminin. La terminaison d'un mot zaoumien peut parfois indiquer (mais jamais de façon tout à fait univoque) sa morphologie. Cette morphologie n'est pas sans conséquence pour l'effet esthétique d'un passage si elle indique par exemple une tonalité affective ou péjorative, ou un genre masculin ou féminin. Les terminaisons indiquent aussi dans la langue de nombreuses nuances, bien que ces nuances ne soient jamais des règles absolues et qu'elles soient sujettes à des exceptions. En français, par exemple, les noms communs se terminant par « -té » désignent en général des entités abstraites (beauté, pauvreté, etc.), et les mots terminant par « -oir » désignent souvent un instrument (écrémoir,

arrosoir, etc.)³⁶⁴. Il existe donc une sémantique vague des morphèmes en terminaison. Cette sémantique est peu précise et sujette à variations, les terminaisons changeant de « signification » avec le temps. Cette évanescence du sens correspond très bien à ce qu'il en est de la zaoume, évoquant beaucoup de mots, dégageant des champs possibles de significations, plus ou moins restreints, plus ou moins ouverts, mais toujours relatifs. C'est pourquoi nous avons parfois tâché de reproduire ce qui de ces affixes pouvait être traduisible. Là où beaucoup de substantifs russes se terminent par une voyelle, on trouve au contraire en français des consonnes muettes en fin de mot, souvent requises pour leur fonction grammaticale ou pour des raisons étymologiques : *d* (en fin de mot), *lt* (après *au*, *eau*), *p* (muet après *a*, *o*), *s*, *t* (sauf après *e*), *x* (muet après *au*, *eau*, *eu*). Nous avons utilisé ces terminaisons muettes pour domestiquer la zaoume à certains endroits.

À d'autres endroits nous avons tenu compte du genre et de la classe que la terminaison indiquait en russe et avons créé une terminaison grammaticalement équivalente. Dans le cas du mot « *gusta* », par exemple, la terminaison française féminine (et éventuellement adjectivale) de « *gousse* » a servi à suggérer la terminaison féminine adjectivale russe de « *gusta* ». Le mot « *napryč'* », pour prendre un second exemple, comporte le préfixe russe « *na-* », qui peut se traduire par le préfixe « *en-* », « *a-* » ou « *in-* » (« *napravit'* » : « *envoyer* », « *acheminer* » ; « *napadki* » : « *invectives* »), et une terminaison suggérant un verbe à l'infinitif ou à l'impératif. Le préfixe français « *a-* » est celui qui se rapprochait le plus du préfixe russe « *na-* » phonétiquement. Nous avons ainsi créé la traduction « *appruïsgis* », qui, sans toucher à la matière sonore de la « racine » du mot, traduit les éléments morphologiques de ses affixes.

³⁶⁴ Pour une analyse assez complète de la « signification » des terminaisons de substantif en français, voir la *Grammaire Historique de la langue française* de K. Nyrop, tome III, « Formation des mots », Copenhague, 1908.

Si nous n'avons pas traduit les mots homophones russes ou les racines selon leur sens en russe, nous avons en revanche choisi de traduire « selon le sens » certaines onomatopées. En effet, les onomatopées ont cette particularité de communiquer du sens *à travers* leur son même. Il s'agissait donc de traduire la représentation culturelle d'un son. Par exemple, nous avons traduit l'onomatopée russe « cy-cy ! », qui apparaît plusieurs fois dans les répliques du personnage de la morte ressuscitée, par son équivalent français « chut ! ». Ainsi nous avons traduit le mot zaoumien « ycyOj » par « chutouille » (la terminaison « -ouille », qui transcrit approximativement le son « -oj », permettait de faire référence à « chatouille », une signification qui se laisse deviner dans un mot voisin, le mot « rukasikasika », dans lequel on entend le mot « main », ainsi qu'à « chtouille », qui permet d'introduire une connotation sexuelle cohérente avec le contexte).

Les mots homophoniques (les faux-amis), les noms propres, les affixes et les terminaisons, ainsi que les onomatopées sont autant d'exemples de la « teneur en sens » de la zaoume. En revanche, certains mots zaoumiens, comme « shabynasmil », par exemple, ne nous évoquaient presque rien en russe, pas plus qu'en français. Nous avons ici rencontré une limite dans la dimension herméneutique de notre démarche. Certains mots zaoumiens, soit que notre esprit était fatigué de chercher, soit qu'il n'existe vraiment aucun mot qui s'en rapproche, ne voulaient plus rien nous dire. Dans ce cas, nous nous sommes concentré sur le second aspect de notre travail, le travail sur les sons et les graphies, c'est-à-dire le travail de conversion. Nous allons maintenant exposer les principes que nous avons suivis pour ce travail de conversion.

La Traduction de la lettre

Les principes de notre conversion homophonique incluent plusieurs paramètres. D'un côté, le but de cette conversion fut de faire référence, par le biais d'une graphie ou d'un son, à un ou plusieurs mots contenus dans le nuage sémantique de la réplique. Cet objectif orienta la conversion vers un phénomène de domestication : nous avons naturellement eu tendance à choisir des conversions qui ressemblent à la morphologie française traditionnelle, effaçant dans le même mouvement l'origine russe et cyrillique du poème original. Cependant, il fallait veiller à ce que notre conversion ne ressemble pas trop non plus à des mots français. En effet, la zaoume, comme nous l'avons montré, déjoue régulièrement la morphologie et l'orthographe russe en inventant des graphies imprononçables ou en utilisant des lettres désuètes. Elle inquiète ainsi à la fois la frontière entre les langues ainsi que la hiérarchie supposée, dans le cadre du logocentrisme analysé par Derrida, entre la parole et l'écrit. Il a fallu contrebalancer cette tendance vers la domestication par la recherche d'effets d'étrangeté orthographique. Cependant, cette recherche d'étrangeté ne devait pas tomber non plus dans le travers de l'exotisme. En effet, les modes de transcription traditionnels du cyrillique ont tendance, comme nous l'avons vu, à souligner l'exotisme des mots transcrits en n'utilisant que des lettres ou graphies réservées dans l'alphabet de traduction aux mots empruntés de l'étranger (le *k*, pour l'arabe et les langues slaves, le *w* pour l'anglais, le trigramme *tch* pour les langues slaves, etc.), créant ainsi une caricature inoffensive de la langue étrangère. Une telle caricature aseptise et neutralise l'effet d'étrangeté recherché par la zaoume, puisqu'elle assigne à cette étrangeté un caractère national facilement identifiable. La transcription conventionnelle est foncièrement un acte de domestication « ethnocentrique » et « hypertextuelle », dans la terminologie d'Antoine Berman. Ethnocentrique, parce qu'elle nie la particularité phonétique du son étranger (elle

l'arrache à sa paire phonologique originale et la replace dans une nouvelle paire phonétique). Hypertextuelle, parce qu'elle y substitue une convention qui l'entache tout se suite d'un certain exotisme. Il a donc fallu maintenir un cap entre la domestication excessive et l'exotisme des translittérations et transcriptions conventionnelles, de façon à « ouvrir l'étrangeté » de la poésie zaoumienne « à notre propre espace de langue », pour reprendre les termes d'Antoine Berman.

Concrètement, il s'est agi de multiplier et d'enrichir les moyens dont notre langue dispose pour s'écrire, en nous permettant toutes les libertés que les aspects phonétiques et graphiques de cette langue nous inspirent, sans pour autant pasticher la langue russe. C'est pourquoi cette conversion ne pouvait pas et ne devait pas être systématique, mais interprétative et critique. Pour ce faire, nous avons utilisé toutes les ressources de l'orthographe française et anglaise, selon la langue de traduction, dont la variété et l'incongruité ne sont égalées, selon certains, que par celles du tibétain³⁶⁵. Berman a montré par de nombreux exemples plusieurs moyens utilisés par des traducteurs de poésie pour accueillir l'étrangeté d'un poème dans l'espace de langue du traducteur en cherchant les espaces « non-normés », les espaces « démaillés » du tissu de la langue de traduction, afin d'y loger cette étrangeté originale. Comme la traduction « littérale » de l'*Enéide* par Klossowski ne reproduit pas exactement la syntaxe du latin mais essaie plutôt de tirer profit des aspects « non-normés » de la syntaxe française pour imiter librement, lorsque l'occasion sied, certains des aspects de la syntaxe latine, nous avons tenté de tirer profit, lorsque cela

³⁶⁵ Le linguiste J.A. Lundell, en 1930, a tenté d'établir une classification des orthographe en fonction de leur exactitude phonologique. Les résultats d'une telle classification donnaient au serbe et au finnois la mention « excellent », et à l'anglais, au français et au tibétain la mention « abominable ». Cette « abomination », en ce qui nous concerne, est une opportunité, puisqu'elle permet de varier les façons d'orthographier, c'est-à-dire de convertir, les sons d'une langue étrangère. Voir J.A. Lundell, « Principes d'écriture », in *A Grammatical Miscellany offered to O.Jespersen on his seventieth birthday*, Copenhague, Levin and Munksgaard, 1930, pp. 358-361.

était intéressant, de certains aspects « non-normés » de l'écriture française pour y accueillir l'étrangeté de la poésie zaoumienne cyrillique.

Il s'agit en effet d'une double étrangeté : celle de la zaoume, et celle du cyrillique. Il ne s'agissait pas de réaliser un calque de cette double étrangeté, mais une « manifestation » de celle-ci. Le projet de « traduction-de-la-lettre » tel qu'il est décrit par Berman n'a pas pour but, en effet, de traduire le texte original comme s'il s'agissait d'une réalité statique et immuable, mais de faire de la traduction une manifestation, un moment du combat qui se joue au sein de l'original lui-même. Nous avons donc tâché de manifester en traduction à la fois l'étrangeté du poème zaoumien par rapport au russe, et l'étrangeté du poème zaoumien par rapport à la langue de traduction. Nous avons voulu voir dans la transcription l'enjeu d'une aventure, et non pas l'objet d'une science. Afin de manifester l'étrangeté de la zaoume en français, nous avons utilisé les endroits « démaillés » de l'orthographe française, c'est-à-dire les ligatures, signes diacritiques, digrammes et archaïsmes qui font de l'orthographe française un tissu si hétéroclite. Nous avons aussi créé des graphies inexistantes afin de suggérer des prononciations ambiguës. Afin de créer des graphies étranges qui n'aient pas l'air exotiques, nous nous sommes librement inspiré de certaines réformes orthographiques qui furent proposées dans l'histoire de la langue française. Louys Meigret, par exemple, qui faisait partie de la Pleïade, avait tenté dans son *Treſté de la grammere françoëze*, de transformer l'orthographe française en une orthographe entièrement phonétique. Dans un souci de simplification, Louys Meigret attribuait par exemple à la graphie « ch » le son d'une « f » « molle » et « grasse » dont on peut imaginer qu'il correspond au son d'un « ch » mouillé comme celui du russe³⁶⁶. Le souci de Meigret était la simplification de l'orthographe française. Notre souci est

³⁶⁶ Louys Meigret, *Le Treſté de la grammere françoëze* Paris, 1550, f.15.

inverse, puisque nous voulons rendre au contraire cette orthographe plus confuse. Cependant, l'incongruité des graphies de Meigret nous a souvent servi de source d'inspiration.

Devant chaque mot zaoumien, nous avons d'abord essayé de trouver toutes les façons imaginables et possibles de le convertir phonétiquement. Pour illustrer la potentialité de la conversion homophonique de chaque son, nous avons utilisé une visualisation en forme de tableau, où chaque son se décline en différentes conversions sur différentes colonnes. L'idée d'un tel tableau nous est venue du tableau des conversions du nom du personnage Cinoc dans *La Vie Mode d'Emploi*³⁶⁷. Ainsi chaque son du mot « voš » pourra être convertit des façons suivantes :

V	o	š
v	eau	che
w	eu	sh
f	au	sch
ph	o	çh
	ô	
	ou	

Il faut remarquer d'emblée que la lettre cyrillique « o » ne correspond pas nécessairement à la lettre romane « o » telle qu'elle est utilisée en français. D'un point de vue strictement analogique, le son russe « o » ressemble autant au son français « o » qu'au son français « ou ». Le son russe « o », en effet, existe dans un rapport au son russe « ou » qui est différent de celui qui unit la paire phonologique française « o » et « ou ». Nous avons donc pris la liberté de ne pas nécessairement traduire le son russe « o » par le son français « o ». Parmi les nombreuses possibilités de conversions disponibles, nous avons d'abord choisi celle qui suggère des associations proches des associations provoquées par l'ensemble des mots zaoumiens de la réplique.

³⁶⁷ Georges Perec, *La Vie Mode d'Emploi*, Hachette, 1978, p.360.

Dans le mot « hvoš », qui répond phonétiquement au premier « voš », le son guttural russe « h » posait un problème intéressant et récurrent : celui de la conversion des sons inexistants en français. Comme beaucoup d'autres sons russes, « x » n'a pas d'équivalent proche en français. Le son qui s'en rapprocherait le plus, parmi les langues latines, est la « jota » espagnole. Ce son offre une possibilité de conversion assez large. De plus, ce son se situe en position implosive devant le son « v ». La position implosive de consonnes devant une autre consonne est un phénomène plus courant en russe qu'en français. Convertir simplement ce groupe consonantique par un ensemble de consonnes françaises similaires, par exemple par le digramme « kh », aurait l'effet de lui donner un parfum exotique. Or l'exotisme en traduction, comme nous l'avons expliqué, a toujours l'effet de neutraliser le caractère d'étrangeté d'une langue étrangère. Nous avons donc pensé ajouter une voyelle d'appui au milieu de cet enchaînement de consonnes afin de domestiquer légèrement notre mot zaoumien, et d'éviter qu'il ait l'air trop évidemment russe ou slave dans sa morphologie. C'est ainsi que nous avons trouvé le mot « crevouche » pour traduire « hvoš ».

Nous avons francisé des groupes consonantiques ou des lettres inexistantes en français de façon à ce que notre traduction ne fasse pas trop évidemment signe vers le russe et n'ait pas l'air platement exotique. Le groupe consonantique « km », dans « « rÿkmaznavAčâ », par exemple, présentait une telle difficulté. Tel quel, il ne se transcrit en français qu'au prix d'un effet d'exotisme qui neutralise l'étrangeté de la zaoume. Plutôt que de créer une voyelle d'appui, comme dans l'exemple de « crevouche », nous avons ici pensé à déplacer l'une des deux consonnes du groupe consonantique vers une syllabe voisine où elle trouve une place plus naturelle en français. C'est ainsi que nous avons créé « crïm- » au lieu de « rïcm- », solution qui comporte aussi l'avantage d'évoquer le mot « cri ».

Dans le mot « fr''râs' », pour prendre un autre exemple, nombre de lettres n'ont aucun équivalent en français, offrant ainsi diverses possibilités de conversion. Le signe « '' », ou « signe dur », est un signe désuet qui n'est plus utilisé en russe. Il indiquait autrefois la présence d'une voyelle faible qui s'est amuïe et qui n'a conservé qu'une valeur étymologique. On avait donc tout intérêt à le traduire par un signe diacritique d'une égale rareté et d'un archaïsme équivalent. Nous avons trouvé le mot « fûruasse ». La présence du signe diacritique étymologique sur le « û », tout en permettant de faire référence à « mûrir », transmet l'archaïsme du signe dur « '' » russe. De plus, ce signe étymologique, rare en français, pose la question de sa prononciation : faut-il allonger la voyelle « û » de « fûriasse » ? Cette question, volontairement ouverte à la fantaisie du lecteur, se veut une reprise de l'intrication épineuse qu'établit la zaoume entre l'œil et l'oreille.

La lettre russe « y » (« ы »), aussi appelée « yéri » ou « yéru », offre un problème de conversion particulièrement intéressant. Aucun son de l'alphabet français ne s'en rapproche véritablement, et la prononciation de cette voyelle est une des grandes difficultés que rencontre l'élève de russe. Nous avons tâché de trouver dans la texture de la langue française des espaces démaillés, des graphies « non-normées » dont la valeur mouvante pouvait accueillir cette étrangeté radicale. Le fait que le son « y » n'ait pas d'équivalent phonétique en français nous a inspiré à chercher des graphies typiquement françaises qui, pourtant, n'ont pas de son équivalent fixe à l'oral. C'est le cas d'un large choix de lettres, ligatures, digrammes et diphtongues, des plus simples aux plus complexes, marquées par une certaine instabilité dans la langue française, et offrant ainsi au lecteur un moment de doute, à l'occasion duquel l'étranger du yéri pouvait être hébergée. Historiquement, et visuellement, le yéri est une ligature du « ' » (« ь ») et du « i » (« и ») russes. Il appelle donc en français les ligatures, « œ » et

« æ ». Le statut extrêmement dérivatif de ces ligatures fait que leur prononciation est équivoque et en cours d'évolution, comme par exemple dans « œdipe ». Ces ligatures constituent donc un espace « non-normé » de la langue, propre à accueillir « la langue étrangère et son dire », selon l'expression d'Antoine Berman, au sein de notre propre espace de langue. De plus, ces ligatures rejouent dans le corps de la langue de traduction l'indétermination caractéristique de la zaoume entre la parole et l'écriture. Les digrammes ou trigrammes, comme le « oe », et ses variantes « oë » et « ôe », ou le digramme « ui », qui sont des semi-voyelles, et dont la prononciation est variable, constituent aussi un espace non-normé du français. Nous avons joué avec toutes ces possibilités chaque fois que se rencontrait le yéri dans notre traduction. C'est ainsi que nous avons créé « çrabbœgnasmît », où le « œ » traduit le yéri. A partir de « bryč' », de la même manière, nous avons aussi créé « bruïsgis », l'usage du tréma donnant à ce mot un caractère de rareté et d'étrangeté en français qui accueille l'étrangeté du yéri russe. Ce que nous accueillons ici dans la traduction est une forme d'étrangeté qui traduit la distance du russe au français, et qui est une étrangeté absolue, *a priori* non zaoumienne, et donc absente de l'original. Mais cette étrangeté manifeste justement à notre goût la façon dont la zaoume travaille la langue en compliquant le rapport entre la parole et l'écrit. C'est-à-dire que nous avons trouvé dans la difficulté à transcrire ou translittérer le russe en français une contrainte qui s'est révélée être un formidable levier pour rendre dans notre traduction l'ambiguïté fondamentale de la lettre zaoumienne entre parole et écrit. Autrement dit, nous avons profité des contraintes particulières à la traduction entre deux langues pour accentuer et accuser un aspect de la zaoume qui nous paraît essentiel à celle-ci. A ce titre, notre traduction n'est pas simplement une version française de ce qu'aurait pu être ce texte s'il avait été écrit en français. Ce n'est pas un équivalent. Notre traduction ajoute quelque chose à

l'original, et ce quelque chose se veut fidèle à un élément de l'originalité qui constitue l'original. Notre, traduction, pour reprendre une expression de Bruno Latour, ajoute de l'originalité à l'original³⁶⁸. Elle ne met pas deux langues ou deux littératures en contact, mais s'inscrit comme discours dans une « historicité », pour reprendre cette fois-ci une formulation de Henri Meschonnic³⁶⁹. Sur le modèle des translittérations d'Iliazd dans *Poésie de mots inconnus*, nous avons tâché de produire autant une traduction de la zaoume qu'une traduction zaoumienne.

D'autres sons, comme le son « č », posaient un problème de conversion similaire. Sa translittération par le trigramme « tch » est hautement insatisfaisante car elle suggère trop ouvertement le russe ou une autre langue slave, produisant un effet d'exotisme qui aseptise l'étrangeté de la zaoume. Nous avons choisi dans ce cas de créer une nouvelle graphie. Le digramme « sg », inexistant en français, accueille ainsi l'étrangeté de la chuintante russe « č » sans pour autant avoir l'air slave, et pose, encore une fois, la question des conditions de possibilité de lecture à voix haute de l'écrit.

Nous avons aussi recouru à des graphies inexistantes pour traduire des lettres cyrilliques archaïques. Le premier mot de la réplique, « rÿkmaznavAčâ », comporte une lettre désuète, l'ijitsa (« ÿ », dans la translittération GHOST), qui se prononce plus ou moins comme un « i ». Le problème se posait de savoir comment rendre l'aspect désuet de cette lettre dans notre traduction. Le français n'a pas conservé la mémoire de lettres désuètes, contrairement au russe, qui les conserve dans sa liturgie. Le signe diacritique « ï », dans notre traduction (« crïmmassenavAchie »), nous a permis de transmettre quelque chose du caractère de rareté de l'ijitsa. Dans le mot suivant,

³⁶⁸ Voir l'article de Bruno Latour et Adam Lowe, « The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Fac-Similes », dans *Switching Codes, Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Art*, édité par Thomas Bartscherer et Roderick Coover, The University of Chicago Press, 2011.

³⁶⁹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

« ižpsâpatradar' », une nouvelle lettre désuète posait le même problème, le « psy », dont il s'agissait de rendre l'étrangeté et l'archaïsme. L'usage, tout à fait incongru en français, de la combinaison des lettres « s » et « ç » (« ugipsçillaparadon ») a permis de créer un espace d'étrangeté dans la langue de traduction.

Le choix d'une morphologie résolument française, le rejet de lettres conventionnellement réservées à la transcription du russe, l'usage de voyelles d'appui et le déplacement de consonnes d'un groupe consonantique à un autre ont donc servi à domestiquer les sons les moins familiers du russe, afin d'éviter tout effet d'exotisme. Au contraire, l'usage de graphies françaises archaïques, rares ou inexistantes a servi à accueillir l'étrangeté de la zaoume et du russe dans l'espace de la langue de traduction, et de rejouer ainsi la nature instable de la lettre zaoumienne. En suivant ces deux principes, nous avons tâché de créer une conversion qui, en plus de charrier un « ballast » de sens plus ou moins parent de celui véhiculé par l'original, souligne le travail de la zaoume sur la langue aussi bien que le travail des langues et de leur traduction sur la zaoume. Nous présentons ici notre traduction en direction du français (page de droite) des pages 39 à 42 de *LidantÛ fAram*, avec une translittération de chaque page en regard (page de gauche). Le texte justifié à droite dans les pages impaires (39 et 41) et à gauche dans les pages paires (40 et 42) indique le nom des scènes, l'entrée des personnages et les didascalies. Le texte justifié à gauche comprend les répliques.

Translittération de la page 39 de *LidantÛ fAram*³⁷⁰

vOš gustA	f'rÂs' brYč' hvOš pustA naprYč'	âv''lEniâ 7 part''rEt nipahOžaj trOgait dOhlujo dOhlaâ výsk''risAit
výskružEniâ dOhlaj		xazÂin
vežvagu g'ribagOgol O žak Ar	O rÿkmaznavAčâ izpsâpatrAdar' shabyhAsmil pAvuin' zor	âv''lEniâ 8 vask''rEšaâ
marAh ksAr' fukAm b''rûšA ščI tAtar zarAh zoj pApar kuša h''čI jižAm b''liahAh jnOj sytA	šarAh scAr' makAm	part''rEt nipahOžaj
b''lâhAha hl''ûstA	Âšč' kanyžam krAšč š''lÂha žApar	39
ibEšynaj mat''ki		hazÂin
mAma kUpaa carEuzal rI alilArâj		vask''rEšaâ

³⁷⁰ Cette translittération, à caractère informatif, adopte une typographie qui répond à un souci de clarté. Nous avons ajouté au système de translittération ISO 9 : 1995 (GOST 2002 (A)) le bigrame « *ps* » qui transcrit ψ, une lettre désuète du russe. Afin de ne pas confondre cette transcription avec la translittération p+s, nous avons mis *ps* en italique.

Traduction en direction du français de la page 39 de *LidantÛ fAram*

fûruasse bruïsgis	scène 7
crevouche pousse	lportrè
vouche gousse	pareçemblan
	touche
papruïsgis	l'amorte
	l'amorte
	reçussite
l'amorte reçussitée	l'ôte
O crïmmassenavachie ugipsçillaparadon	l'arréçussitée
çrabbœgnasmît paonvouin	
vugievagoure golbouillédov	çœur
ô geagard	
chaurhôte tsârg maquahmm	lportrè
maurhôte qsârg foquahmm	pareçemblan
brouillichant çhîs tapeure	
zaurhôte sœil papeure	
couchant criçhîs hugéhmm	
blueurhôte ignœil soite	
hyache qanœgéhmm	39
claçhe churleurhôte japeure	
blueurhôrhô cloaste	
parluthérusse enrajé	l'ôte
maman coupaâ tsarosséal ris halilluraille	l'arréçussitée

Translittération de la page 40 de *LidantÛ fAram*

	irOdu lubAba kIgu uzIl huf' rEn
	anUf' rāj bicYnt utr'' Izy saragAsaga sAtal
	Osk katafA
	mOrûzu sEvahul
	iIna iOna cYcy gasOha
40	mitImna
	uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu
vask''rEšaâ	mitImna
part''rEt	
nipahOžaj	
saglAsna	
	fazAra ustamIla dagOdu sEcyn'
vask''rEšaâ	bahUila sOsu
	lizarÛ
	fafaOn harhAs
	vynOnu scÈdal
	zamImila šaf' Âl
	Ûka

Translittération de la page 41 de *LidantÛ fAram*

mikE fistAla v'ûsOnam	
naImalas' paslÛha hyncA izYtar	
kafuzElâj zygOl ruh''nÂ	
sYtala hlAzai babaĖk usniUhaj vanĖnâ	
uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu	vask''rEšaâ
mitImna	part''rEt
	nipahOžaj
	saglAsna
najibubasiisiIsi	vask''rEšaâ
uzupizumaiminOna	
kumAzaa sasvIsaâ	
babuIna rukasikasika	
davOjna papirOkaza	
syfapIr hanIsa sal'kIzaka ycyOj	
Ohta bibanikEkaka	41
kakakubalOpsa	
kubEl kakuOl	
lizUka kaplUka	

Translittération de la page 42 de *LidantÛ fAram*

vask''rEšaâ	uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu
part''rEt	mitImna
nipahOžaj	
saglAsna	
42	

Traduction en direction du français de la page 40 de *LidantÛ fAram*

	hérode lubibâts qicou housille groufrègne anœufraïlle bitzunte autraisez sarégassagale satal hosque catafa morieuse sèvacroule iïgnas iönas chutus garçorâle
40	amintime
l'arrécussitée élportrè pareçemblan daccor	ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou amintime
l'arrécussitée	faisaure houcetamiélan dagodoux suétine brouïela sauçoux lizaure phaffahon râlace fouinonou stiédolent çamêmielà chaffœil yeuque

Traduction en direction du français de la page 41 de *Lidantû fAram*

miquiet fichetula vioussomnâmes naïmalancie pulsierreille croustine isôtaire câffousélœille instégaule lourgna satile clasailie babillocque houcenioueille vanniogna	
ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou amintime	l'arréçussitée élportrè pareçemblan daccor
houcoupissoumahiminounne coumassasein sasseviscient babouine roucoccicoxique dévo'hune poupiroquinze suiffapire cranisse salecusaque chutouille ohrlte bibaigniquécaca	l'arréçussitée
cacocuballoups cubielle cacuollé lisoucon caploc	41

Traduction en direction du français de la page 42 de *Lidant* fAram

l'arréçussitée	ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou ouahou
élportrè	ouahou
pareçemblan	amintime
daccor	
42	

La numérisation de la lettre

Nous avons aussi eu le souci de respecter la composition typographique particulièrement inventive de l'original. Reproduire les moyens de production typographique originaux d'Iliazd serait coûteux et exigerait un savoir-faire rare. Reproduire en revanche ces œuvres à partir d'une copie numérisée, quand bien même le choix du papier et de la méthode d'impression serait supervisé avec soin, ne saurait transmettre tous les paramètres esthétiques des livres d'Iliazd. Cependant, la question n'est pas tant de savoir ce que le fac-simile perd de l'original que de savoir ce qu'il y *ajoute*. Autrement dit, plutôt que de nous demander ce qu'une telle méthode de reproduction nous ferait perdre, demandons-nous ce qu'elle nous ferait gagner dans notre compréhension du faisceau multimodal que constitue l'originalité de l'œuvre. La reproduction numérique peut très bien ajouter de l'originalité à l'œuvre initiale en révélant (et en accentuant au besoin) un ou plusieurs éléments qui font l'originalité de cette œuvre grâce au système sémiotique numérique.

La comparaison avec la technique de la reproduction des œuvres d'art plastique peut ici servir d'exemple. Les conditions de production originales d'une peinture de Véronèse, par exemple, sont impossibles à reproduire, pour la simple et bonne raison que l'on ignore comment fonctionnait dans ses moindres détails l'atelier du peintre. Les restaurateurs qui travaillent à la conservation de ces peintures sont obligés d'inventer des moyens de reproduction modernes aptes à « déplacer » l'aura de la peinture originale vers son nouveau support. L'équipe de restauration Factum Arte, par exemple, a réalisé en 2006 un fac-simile des *Nozze di Cana* de Véronèse, dont l'original se trouve au Louvre, destiné à être exposé dans son emplacement originel au

Palladio de la fondation Giorgio Cini à Venise³⁷¹. Le projet répondait à la nécessité de redonner à cette peinture la valeur esthétique indéniable que son emplacement originel lui procurait (l'alignement de la perspective et de la lumière de la toile avec celles du réfectoire du Palladio), valeur esthétique dont elle avait été dépouillée lorsque les soldats de l'armée napoléonienne l'avaient arrachée de son mur pour en faire un butin de guerre. L'original, exposé en face de la Joconde au Louvre, offre aujourd'hui une expérience esthétique diminuée au visiteur qui voudrait voir l'œuvre dans sa totalité : faire un pas en arrière l'exposerait à se faire piétiner par la foule de visiteurs venus se faire admirer par la Joconde. L'on peut dire en quelque sorte que l'aura de l'original, ou qu'un élément de cette originalité lié à son emplacement original, était presque éteint par le regard de la Joconde qui lui faisait face, comme le proposent Bruno Latour et Adam Lowe.

La production d'un fac-simile pour le Palladio de Venise était donc tout à fait justifiée autant sur le plan historique qu'au niveau de l'expérience esthétique originale de l'œuvre. La reproduction de la peinture par Factum Arte peut donc être décrite comme un déplacement de l'aura de l'œuvre nécessaire à sa survie. Le procédé mis en place par Factum Arte impliqua, entre autres choses, de scanner la couleur, le dessin et le volume de la peinture (opération pour laquelle un scanneur spécial a été construit) dans des fichiers d'un volume final d'un demi millier de gigabits, de produire une surface tridimensionnelle, et d'y imprimer les données numériques à l'aide d'une tête capable de se déplacer au micron près sur trois dimensions.

Ce que démontre l'œuvre de Factum Arte est que la modernisation des modes de reproduction, et notamment le passage par la numérisation, n'est pas antithétique à la

³⁷¹ Voir l'article de Bruno Latour et Adam Lowe, « The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Fac-Similes », dans *Switching Codes, Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Art*, édité par Thomas Bartscherer et Roderick Coover, The University of Chicago Press, 2011.

possibilité d'un déplacement de l'aura, quand bien même ces modes de reproduction diffèrent des modes de production de l'original. La question, comme l'écrivent Bruno Latour et Adam Lowe, n'est pas tant de savoir si l'œuvre reproduite est un original ou un fac-simile, ni même si les conditions de production de la copie ont la même valeur esthétique que celles de l'original, mais plutôt si ce moment de la vie de l'aura d'une œuvre à travers sa copie est un moment fertile ou infertile. Un moment fertile de la vie de l'aura d'une œuvre, selon ces auteurs, est un moment qui « ajoute de l'originalité » à l'œuvre reproduite sans exclure la réalité de cette œuvre dans le temps. L'originalité est pour Latour et Lowe un faisceau d'éléments qui incluent aussi bien le regard du peintre, la surface de la peinture (le geste des tâcherons), que sa disponibilité (le lieu d'exposition de l'œuvre). La relocalisation des *Nozze de Cana* dans le Palladio ajoute (ou rend) un élément disparu de l'originalité de l'œuvre, élément lié à son accessibilité, et déplace légitimement une partie de son aura, sans nier pour autant à son support original l'aura propre que le passage des siècles lui confère.

La numérisation de l'œuvre d'Iliaszd entreprise par l'université d'Iowa dans le cadre de leurs archives numériques du mouvement Dada³⁷² offrait la possibilité de reproduire celle-ci selon de nouvelles modalités propres au support numérique. A partir de la numérisation de *LidantŪ fAram* réalisée par l'université d'Iowa, nous avons traité, grâce au programme Adobe Photoshop, l'information typographique d'Iliaszd comme une image vectorielle, c'est-à-dire une image dont le nombre de pixels est variable (ainsi, augmenter la taille d'une lettre sur l'écran multipliera le nombre de pixels de cette image). La conversion numérique de l'image opérée par le scanner et l'algorithme vectoriel fourni par le programme Adobe Photoshop nous ont permis

³⁷² <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Ledantu/index2.htm>

d'accentuer la plasticité de la lettre zaoumienne. Ce faisant, nous avons pu convertir l'alphabet cyrillique du poème original en alphabet roman tout en conservant la dynamique visuelle de chaque lettre dans le mot et sur la page. Lorsque l'occasion s'y prêtait, nous avons par exemple utilisé la forme des lettres cyrilliques originales comme base pour créer des lettres romanes, ajoutant par exemple un jambage à un « P » cyrillique pour créer un « R » roman, ou utilisant un «И» cyrillique comme un « N » roman. Le traitement vectoriel de l'information typographique d'Iliazd nous a permis de jouer avec plus de finesse des correspondances graphiques qui existent entre le roman et le cyrillique, prolongeant ainsi le travail qu'avait initié Iliazd dans *Poésie de Mots Inconnus* en explorant dans son système de romanisation du cyrillique les correspondances graphiques entre les deux alphabets. Pour faire ce travail, qui conserve une dimension expérimentale, nous avons préféré utiliser notre traduction anglaise plutôt que la française. En effet, il nous a semblé que l'aspect visuel de l'anglais était tout simplement plus proche de l'aspect visuel du russe que ne l'était l'aspect visuel du français. Cela est surtout dû à la présence en anglais de nombreuses lettres, comme le « k », qui sont jumelles de l'alphabet russe, ainsi que de la taille relativement plus petite des mots en anglais. Le résultat visible de ce travail est une traduction qui, comme on pourra en juger, ressemble visuellement à l'original, lequel est présenté en regard à gauche :

вОш г ^{хвОш} **У** ^А **Т** ^{уста} **П** ^ф **Р** ^{Ясь} **Б** ^{брычь} **Ы** ^ч
В ^с **У** ^ж **Э** ^{ни} **Я** **Д** ^{хл} **О** **А** ^й
Е ^С **В** ^ж **О** ^{жак} **А** **Р** **З** **О** **Р**
 шарАх сцАрь ма **К** ^А **М**
 марАх ксАрь фукам
 бърюшА шчИ тАпар
 зарАх зОй пАпар
 кушА хъИ ИиЖАм
 бълыхАх ИиОй сыТА
Р ^{Ашчь} **Ш** ^{Яшчь} **К** ^{аныжа} **М**
 бълыхАха хълюстА **А** ^{жАпар}
И **Б** **Е** ^{Шын} **А** ^{Тък} **И**
М **А** **И**
 МАМа купа **А** царЕузал **Р** **И** алиА **Р** **Я** **И**
 лвлЕния 7
 патърЕт
 нипахОжай
 трОгаит
 дохлую
 дохлая
 вускърисАит
 хазЯин
 лвлЕния 8
 васкърЕшая
 патърЕт
 нипахОжай
 39
 хазЯин
 васкърЕшая

fur[•] Ass brwInch
 qvUsh Uster i
 vUsh gh sse d P pawpwr I nch
 scEEn 7
 nonrezMblin
 pOrtr8
 tOUcheez da
 dEAd n da
 dEAd rSuscit8s
 dars_{us} C^{it8} d D^{EA} d
 hOst
 O rærkshmooznavOUcha ish3yappitrAddar
 scEEn 8
 rSusCit8d
 sCraubbynAssmil pOWvhewing
 vi^{Wsh} V agoo grrubbugOggle S_{AW}R
 schUque AR
 mornhAr xAEre phewckEM
 schurhAr czAEre muc^E
 brewshN shgEE tUpper
 thurhAR thOy pApper
 cashN wrgeEE yujEm
 bleahAr eonnOy satiAte
 Ewshge karnishN
 c^ROUshge s^HU showpArs
 bleahArhar grEAUsty
 iN^{anAmovd} d^rA^{bid} M^{Tri}A^x
 MUmy cOUpa^a czaerEusal w^rI alullEEpay
 nonrezMblin
 pOrt8
 39
 hOst
 rSuscit8d

ирОду лубАба кИгу узИл хуфърЕн
анУфърЯй бицЫнт утърИзы сарагАсага сАтал

40 С^{к к} а^т афА

мОрюзу сЕвахул
иИна иОна цЫцы гаОха
митИмна

васкърЕшая
патърЕт
нипахОжай
сагЛсна

уАу уАу уАу уАу уАу уАу уАу уАу уАу
Ми^ТИМна

васкърЕшая

лиЗ^{арЮ} б^{фаЗАра устамиЛа дагОду сЕцынь}
фафаО^{ахУила сОсу} н хахрАс
выиОну сцЭдал

замИмила шафЯл
ЮК^а Ъ

40

herOde lewbAbe kigUrl hussYl grouffrIEn
anUffray bitthInt hewtrEAsy surrogAssaga th@al

wh0 **S**^q **a**^c **f** **A**

mUrreusel sEAfuggroul

yUnher yOnah hIsthist gha **ss** Owcral
meantImate

0

rSuscit8d
nonrezMblin
pOrt8
NRmony

wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw w

Mea**n**^T**I**Mate

rSuscit8d

phasaurOral haustamIlad dugOUdly sUxawng

lix **Z** arOUse **b**^{aawEIrlea sEssel}

whinAWknout stAchewdall fafa **O** h gargrAsh

thumimIlad shaff **y** All

EW **K**^a

М^и Е^ф С^т А^ла вьюсОнаМ

наИмалась паслЮха хуцнА изЫтар

кафузЕляй цыГол рухънЯ

Ытала хлАзаи бабаЕк усниУхай ванЕн

С

уАу уАу уАу уАу уАу уАу уАу уАу
митИмна

васкърЕшая
патърЕт
ипахОжай
согоАсна

найибубасиниИси

васкърЕшан

у } зу^и м^аи м^и н^о

кумАзаза сасвИсая

бабуИна рукасиКасика

давОйна папирОказа

сыфалИр ханИса салъкиЗака ыцыОи

Охта бибаниКЕкака

ка^к ак^{убал} О^п с^а

41

лизу^{ка} Е^{куб} л^{капл} кауОл
у^{ка}

M^{win} **OU**^{hg} **F**ⁱⁿ **STU**^{lang} phiewsi **OnaM**

nAmeauleast powslEWhark crossnUde hearsYtar
qhuffusIlIer thsAngle wrucknyAW

S^{ati}Atall rhOUseye babyOnk ozsnOOray vainyArn^{en}

wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw
meantlmate

rSuscit8d
nonrezMblin
pOrt8
NRmony

nabboobassiiciIssus

rSusCt8d

oo **ZUP**^{zoo} **ee** **M**^{ahey} **M**^y **H**^{wename} **A**

cumothAsic saswhlzfied
babOOOn ruckussicAssyche
taffAnny papeewArcasus

soughapEAR kharnlse sulckIssarky titsOh
hUnthuh bimbunnyukInckacao

coc^k **ag**^{Obbl} **Q**^p **s** **41**

cubh **EE**^l cracuddOll

lism^{oo} **ch** ^{kapl} **oo**^{ch}

васкрѣшая
паче
ни пахоты
согласна

уАу у
уАу уАу уАу уАу уАу уА

М
И
И

42

И
МНѧ

rSuscit8d

nonrezMblin

pOrt8

NRmony

W O W^w
 OW wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw
 E

M
 EA
 H
 I
 M
 a te

4 2

L'œuvre d'Iliazd ne se limite pas à sa pure visibilité. Les livres la composant prennent en compte dans le faisceau de leur originalité le support papier, son accessibilité, ainsi que de nombreux autres paramètres qui n'appartiennent pas seulement au graphisme. Qu'est-ce qu'implique donc, au-delà du graphisme, le passage du caractère imprimé au chiffre numérique, et comment ce passage s'avère-t-il « fertile » dans le cas de l'œuvre d'Iliazd ? A un niveau tout à fait prosaïque, le passage de l'imprimerie mécanisée au numérique implique la transformation de l'information continue, immédiate et immuable du caractère d'imprimerie en l'information discrète, stratifiée et vacillante du signifiant numérique. L'information numérique, en effet, est, à sa base, discrète, plutôt que continue, puisque le code informatique traduit le passage du courant électrique en chiffres : 1 et 0. Au contraire, l'imprimerie mécanique est une information visuelle continue qui passe du caractère d'imprimerie à la page imprimée par un principe d'analogie. L'information numérique est aussi stratifiée, car elle doit être traduite par une cascade de médiations avant d'arriver jusqu'à sa manipulation par un humain. L'information imprimée mécaniquement, au contraire, est très peu stratifiée, puisque ce qui est imprimé sur le papier est ce que le lecteur voit. Enfin, l'information numérique est fondamentalement « vacillante », puisqu'elle n'a d'existence que sur la base de l'exécution en temps réel d'un programme³⁷³. La nature vacillante de l'information numérique implique une augmentation de ce que Johanna Drucker a aussi appelée la nature « fungible » du langage :

“The Nature of language [her italics] is such that information stored in linguistic form is basically fungible; that is, the form the information takes is interchangeable and mutable. A statement rendered in manuscript hand, in letterpress type, or in typewritten or electronic script can essentially contain the same linguistic message

³⁷³ Sur les particularités du numérique que nous évoquons, voir Katherine Hayles, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, 2008. Le terme de lettre « vacillante » traduit en partie le terme anglais « flickering signifier » employé par Katherine Hayles. <http://www.english.ucla.edu/faculty/hayles/Flick.html>

– with the major qualification that the material form in which written language appears encodes that message. [...] But the way this fungible character of writing functions is transforming dramatically in the age of electronic media. This is because for the first time, the encoding of a linguistic message into writing does not have any material stability. [...] In an electronic environment, entering a sentence in Garamond, Times, Matrix, or Hobo is in no way a permanent aspect of its existence as information. The keystroke commands, transformed into electronic code, are fungible in a whole new way: the mutability of the form the language takes is increased radically. There is, simply, no longer any necessary relation between the input form of the written message and its output.”³⁷⁴

Dans le cas de l'imprimerie mécanique, la saisie des données, qui se fait par le choix du caractère d'imprimerie, détermine à un très haut niveau le traitement de ces données sur le papier. Dans le cas du support numérique, la saisie des données, par exemple la transformation d'une image en un code binaire à l'aide d'un scanner, ne détermine pas de façon aussi définitive la façon dont l'image sera traitée par la suite. En effet, un document numérisé peut être ensuite traduit sous forme d'un texte balisé par un logiciel de traitement de texte, ou traduit comme une image par un logiciel de traitement d'image. L'information numérique, contrairement à l'information de l'imprimerie mécanique, est toujours extrêmement stratifiée. Pour cette raison, cette information est aussi extrêmement immatérielle et muable. Textes, images et sons deviennent sur le support numérique tous la même chose, des 1s et des 0s. La singularité du médium numérique est donc d'augmenter la nature immatérielle de l'écriture et de supprimer la frontière entre le champ traditionnellement verbale de l'écriture et les champs non verbaux de l'image et du son, comme l'a illustré par exemple l'œuvre du groupe d'artistes numériques Kraftwerk dans leurs installations audio-visuelles. L'informatique a rendu l'écriture alphabétique moins identique à elle-même. De fait, la numérisation renforce le caractère numérique de la lettre, et dématérialise sa fonction de signifiant.

³⁷⁴ Johanna Drucker, « The Future of Writing in Terms of Its Past », *Figuring the Word*, Granary Books, 1998, pp. 221-22.

Comme l'a démontré Jacques Lacan dans son séminaire XIX *...ou pire*³⁷⁵, sur la base de sa lecture du logicien allemand Friedrich Ludwig Gottlob Frege, l'ordre signifiant ne commence véritablement qu'à partir du chiffre 3. C'est à partir du chiffre 3 que l'on commence à compter. En deçà du chiffre 3, la logique du 1 et du 0 conditionne tout ce qui peut être articulé en termes booléens (vrai ou faux). C'est pour saisir cette dimension non signifiante du 1 et du 0, et pour comprendre comment cette dimension s'articule à la jouissance du sujet humain, que Lacan a distingué le concept de lettre de celui du signifiant et qu'il l'a articulé au « hors-sens ». De fait, l'apparition du numérique comme mode émergent de visualisation et de manipulation des textes nous oblige à constater que l'ordre signifiant, d'une façon tout à fait réelle, est sous-tendu, soutenu et conditionné par un ordre non signifiant, composé d'éléments discrets, vacillants et immatériels.

Qu'implique alors le passage d'une œuvre d'avant-garde imprimée, charriant avec elle tous les modes de lisibilité, d'accessibilité et d'interaction propre à l'imprimé, vers l'écran de l'ordinateur ? Une réponse peut être formulée à partir de la place spécifique qu'a l'avant-garde, et en particulier l'œuvre d'Iliaszd, par rapport aux technologies émergentes du vingtième siècle. De nombreux critiques dans le champ des études des nouveaux médias font l'hypothèse que les avant-gardes des années 1910 et 1920 ont préfiguré les avancées technologiques du vingtième siècle. Cette hypothèse a été défendue en premier lieu par Marshall McLuhan, qui s'appuyait sur le cubisme, James Joyce et Ezra Pound pour définir la nouvelle sensibilité que, selon lui, conditionnait l'émergence des médias électroniques :

« [...] cubism, by giving the inside and outside, the top, bottom, back and front and the rest, in two dimensions, drops the illusion of perspective in favor of instant sensory awareness of the whole. Cubism, by seizing on instant total awareness, suddenly announced that *the medium is the message*. It is not evident that the

³⁷⁵ Jacques Lacan, séminaire XIX *...ou pire*, édition de Jacques-Alain Miller, Seuil, 2011.

moment that sequence yields to the simultaneous, one is in the world of the structure and of configuration? Is that not what has happened in physics as in painting, poetry, and in communication? Specialized segments of attention have shifted to total field, and we can now say, 'The medium is the message' quite naturally. Before the electric speed of total field, it was not obvious that the medium is the message."³⁷⁶

Les changements imposés, selon McLuhan, par l'apparition soudaine de nouveaux médias ne peuvent être véritablement perçus et confrontés que par l'artiste. Pour McLuhan, ces changements, en effet, n'ont pas lieu au niveau de l'opinion et des concepts, mais au niveau de l'équilibre des modes de perception de toute la personne. Lev Manovich semble confirmer cet argument en proposant l'hypothèse que les innovations de l'avant-garde historique, et notamment la technique du collage, avaient été absorbées par les fonctionnalités de l'ordinateur³⁷⁷. En d'autres termes, la mutabilité, la nature vacillante, ainsi que la nature stratifiée de l'information numérique étaient inscrites dans l'œuvre des avant-gardes.

Les zaourniki ont pratiqué des médias très variés : des médias temporels, tel le théâtre, la performance, la danse, le cinéma ou le phonographe, et des médias fixes, tel l'holographe, la typographie, la lithographie, ou la gravure. Le choix de chaque média de diffusion n'est pas anodin, et reflète les diverses interprétations que les zaourniki et leurs héritiers ont successivement ou simultanément prêtées à la zaoume, définissant le type d'interaction que le texte zaournien propose à son lecteur/auditeur/spectateur. L'avant-garde, en définissant l'écriture comme un média, loin de se servir des nouveaux modes de reproduction qui étaient à leur disposition comme de simples outils de diffusion, a initié une véritable réflexion sur la portée culturelle, sociale et politique des modes de reproduction, sur le rapport du sujet humain à la technologie, et sur la nature du langage humain dans sa relation au

³⁷⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, McGraw Hill, 1964, p. 13.

³⁷⁷ Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2010. U.R.L. : <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>.

langage non humain. Dès ses premières publications zaoumiennes, dont il assurera la composition typographique lui-même, Zdanevič-Iliazd utilise des caractères d'imprimerie pour inscrire des sons et du mouvement sur du papier. Il s'intéresse aux possibilités qu'offre la mise en page typographique et le choix des corps et des tailles de caractère pour noter des indications scénographiques, musicales et kinésiques : un corps de caractère gras (puis une lettre capitale) marque la présence de l'accent tonique sur un mot, les entrées des personnages et les didascalies sont justifiées dans les marges, la disposition orchestrale de différentes voix sur la page est marquée par une justification où les lettres grandissent parfois pour servir à la composition de différents mots échelonnés à différentes hauteurs de la page³⁷⁸. La tentative de créer un lien entre la typographie et la performance musicale est ancrée dans la théorie symboliste des correspondances, comme nous l'avons vu, et, plutôt que de créer un système de notation exacte entre deux systèmes abstraits de signes, comme l'écriture alphabétique et l'écriture musicale, produit une écriture métisse où différents langages artistiques cohabitent simultanément tout en gardant leur intégrité. Cette démarche est double, puisque d'un côté, elle tend, par le métissage des formes et des langues, à créer une langue particulière qui traduirait une dimension trans-mentale, za-oumienne, de la perception humaine (validant ainsi l'hypothèse de Marshall McLuhan d'un « champ total » de la perception), et de l'autre, elle s'inscrit aussi dans l'exploration des effets *engourdissants* des moyens modernes de communication en explorant la part de jouissance que produit le média, indépendamment de tout effet de signification. Comme l'a relevé McLuhan, l'émergence de nouveaux moyens de communication produit une sorte de trauma comparable à une amputation chirurgicale. Ce trauma est bloqué, sur le plan perceptif, par l'engourdissement de

³⁷⁸ Voir les illustrations A et B pages 64 et 69.

certain sens, engourdissement que McLuhan décrit comme un rapport érotique au reflet de soi :

« For example, in the case of the wheel as an extension of the foot, the pressure of new burdens resulting from the acceleration of exchange by written and monetary media was the immediate occasion of extension or « amputation » of this function from our bodies. The wheel as a counter-irritant to increased burdens, in turn, brings about a new intensity of action by its amplification of a separate or isolated function (the feet in rotation). Such amplification is bearable by the nervous system only through numbness or blocking perception. This is the sense of the Narcissus myth. The young man's image is a self-amputation or extension induced by irritating pressures. As counter-irritant, the image produces a generalized numbness or shock that declines recognition. »³⁷⁹

Walter Benjamin avait déjà repéré la modification du champ poétique opéré par l'émergence du cinéma et de la photographie. Selon Benjamin, Dada et le futurisme italien avait justement enregistré la façon dont l'émergence des nouveaux médias modifient la perception des œuvres d'art en assourdissant l'aura de leur *hic et nunc*, et en rapprochant l'œuvre du récepteur dans un rapport qui ne laisse plus de place à la contemplation méditative, un rapport où le spectateur s'identifie totalement au média sans la distance du concept ou de la réflexivité³⁸⁰.

C'est dans le cadre d'une telle réflexion qu'il faut comprendre le fait que Zdanevič-Iliazd ait pu songer, par exemple, à utiliser l'écriture automatisée du phonographe pour reproduire et diffuser ses compositions orchestrales. Dans ses pièces zaoumiennes, où onze voix différentes pouvaient simultanément réciter une série de sons autonomes, le phonographe n'intervenait pas simplement comme une alternative à la représentation théâtrale, mais bel et bien comme un média capable de créer chez l'auditeur une expérience sensorielle nouvelle. Le message en quelque sorte subliminal qu'était censée produire la zaoume de cette manière faisait exister le rêve de toucher la couche la plus « profonde » de l'activité psychique humaine. Ce

³⁷⁹ Marshall McLuhan, *idem*, p. 42.

³⁸⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, 2000.

rêve coexistait avec celui d'un langage « pur », un langage au-delà de la raison, qui traduirait en unités abstraites de « sons purs » les constituants essentiels de l'esprit. Cependant, l'intervention de la machine, ici, déplace le « lieu » de l'esprit, et, partant, la fonction de ce « langage pur ». La recherche de la transposition mécanisée entre des sons et des lettres déplace l'origine de l'expérience psychique et sensorielle du lecteur vers un objet « extérieur », la machine, qui devient une extension du sujet, au sens où McLuhan le décrit, c'est-à-dire une amputation où le sujet se complaît dans un engourdissement érotique provoqué par la contemplation de son image au miroir. Comme le dit autrement Kittler, le sujet poétique sacrifie sa subjectivité, au tournant du vingt-et-unième siècle, à la machine³⁸¹. Ainsi, Zdanevič-Iliazd aurait participé, s'il avait réalisé le projet d'utiliser le phonographe, à l'élaboration de ce que Nigel Thrift a proposé d'appeler l'inconscient technologique : un inconscient qui ne se manifeste plus dans les associations du sujet, mais dans l'espace forclos de la machine³⁸². Comme l'écrit Friedrich A. Kittler, l'extériorisation, par la machine, de la voix habituellement intériorisée de la lecture dérange, irrite, et engourdit le processus d'interprétation³⁸³. L'écriture phonographique, à un certain niveau, ne se présente pas à l'auditeur comme un texte à interpréter et à déchiffrer, comme un Autre en présence duquel l'activité critique et herméneutique du lecteur est mobilisée dans un dialogue où le support disparaît derrière le contenu, mais agit positivement sur l'auditeur, le transforme, le constitue comme sujet en lui proposant l'image engourdissant de lui-même sous la forme d'une machine à jouir. Selon Kittler, qui s'inspire de McLuhan en le réinterprétant, l'interprétation du média devient tout simplement impossible. À ce titre, il faudrait plutôt parler de non conscient plutôt que d'inconscient, comme le

³⁸¹ Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, traduction anglaise de Michael Metteer, avec Chris Cullen, Stanford University Press, 1990.

³⁸² Nigel Thrift, *Environment and Planning D: Society and Space*, numéro 22, pp. 175-190, 2004.

³⁸³ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, 1999.

propose N. Katherine Hayles, puisque l'inconscient, du moins l'inconscient freudien, contrairement à la machine, est toujours interprétable³⁸⁴. A moins de faire l'hypothèse, ajouterons-nous, d'un inconscient ininterprétable, ce que la théorie du « hors-sens » de Jacques Lacan se propose justement de faire en articulant, comme nous l'avons vu, la lettre la jouissance³⁸⁵. La lettre zaoumienne de Zdanevič-Iliazd, crée un littoral entre le sens, en tant qu'elle permet une lecture pseudo-grammaticale, et le hors-sens, en tant qu'elle mobilise la jouissance narcissique du sujet dans la contemplation du médium. Bien que nous n'ayons pas de trace d'enregistrement analogique des pièces zaoumiennes de Zdanevič-Iliazd, il reste évident que la possibilité de transcrire des sons sur un support mécanisé a eu une grande influence sur son travail typographique. On est en droit de penser que l'apparition de ces nouvelles technologies a poussé Zdanevič-Iliazd à vouloir les imiter tout en affirmant la spécificité du livre, dans un mouvement d'admiration et de rejet typique du rapport des écrivains aux technologies émergentes³⁸⁶. Quelle que soit la prévalence du livre sur le phonographe dans l'œuvre de Zdanevič-Iliazd, il est évident que le phonographe a laissé sa trace dans la façon dont Zdanevič-Iliazd a pensé le livre comme une machine dont l'effet engourdissant pouvait déstabiliser l'activité herméneutique que l'écriture zaoumienne, par ailleurs, autorise dans sa référence à la langue.

La publication de la dernière pièce du cycle zaoumien de Zdanevič-Iliazd *LidantŬ fAram* en 1923 est l'amorce de ce qui sera, une dizaine d'année plus tard, l'œuvre d'Iliazd, le « faiseur de livres ». *LidantŬ fAram* poursuit les recherches sur la mise en page de la zaoume initiée en quelque sorte dès le premier poème zaoumien de

³⁸⁴ N. Katherine Hayles, *Electronic Literature, New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, 2008, pp. 133 et suivantes.

³⁸⁵ Voir à ce sujet nos pages 94 et suivantes.

³⁸⁶ Ce phénomène paradoxal d'imitation et de rejet des nouvelles technologies par les écrivains a été très bien décrit par N. Katherine Hayles, sur l'exemple des stratégies éditoriales employées par certains romanciers contemporains qui, pour s'égaliser aux distractions contemporaines offertes par les nouveaux médias, en empruntent certains traits tout en affirmant la nature livresque de leur travail. N. Katherine Hayles, *Electronic Literature, New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, 2008.

Kručěnyh « dyr bul šyl » dans le recueil *Pommade*. L'holographe lithographié de Larionov, dans *Pommade*³⁸⁷, par l'enregistrement et la reproduction du « geste » de la main, illustre l'ambiguïté fondamentale de la lettre, qui évolue toujours entre le caractère universellement et mécaniquement reproductible du signe alphabétique et la singularité de l'expérience sensorielle qui l'accompagne, aussi bien au niveau sonore, phonatoire, que kinésique. L'holographe lithographié inscrit la zaoume dans un entre-deux qui reflète la nature transitive du futurisme russe entre la recherche symboliste de signes abstraits censés donner un support universel à des expériences trans-sensorielles et une réflexion sur les rapports du corps à la machine. L'holographe lithographié reproduit analogiquement le geste de l'artiste Larionov, et de ce fait, invite, par analogie, à considérer la trace imprimée comme une reproduction analogique du corps du poète, de la voix de Kručěnyh. Comme l'a relevé Kittler, l'écriture manuscrite fut longtemps la seule trace concrète des dimensions sensorielles que l'imprimerie standardisée ne pouvait pas enregistrées, et jouaient à ce titre le rôle que jouera le cinématographe et le gramophone après 1880³⁸⁸. En d'autres termes, l'holographe lithographié nous fait voir que la lettre imprimée est une reproduction analogique de la voix, et, par analogie, de tous les instincts que l'on prêtait au « corps ». En effet, par l'expérience sonore hallucinatoire que produit la lecture, expérience souvent décrite comme « la lecture dans la tête », la lettre imprimée reproduit analogiquement des sons. Garrett Stewart a proposé de comprendre le phénomène de la subvocalisation, ou « lecture dans la tête », comme une hallucination essentielle à l'expérience esthétique offerte par la littérature imprimée³⁸⁹. Le support de cette hallucination auditive n'est autre que l'appareil phonatoire, « câblé » en

³⁸⁷ Voir annexe 6.

³⁸⁸ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, traduit de l'allemand par Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, Stanford University Press, 1999, pp. 8-9.

³⁸⁹ Garrett Stewart, *Reading Voices: Literature and the Phonotext*, University of California Press, 1990.

quelque sorte à la zone auditive du cerveau pour produire ce que Ferdinand de Saussure appelait une « image acoustique ». Mais en même temps, la nature reproductible de cet holographe crée, par la *répétition du même*, un effet d'inquiétante étrangeté, comme si l'aura de l'écriture manuscrite rencontrait sa propre mort sous la forme du double. À ce titre, la lettre zaoumienne représenterait une sortie du « logocentrisme » identifié par Jacques Derrida, la subversion de l'idéal d'une « proximité absolu de la voix et de l'être »³⁹⁰.

Cela a pour effet d'ouvrir un espace multimodal pour le lecteur, qui est invité à renégocier la signification du texte imprimé à l'aide, d'un côté, des homophonies que ce texte fait malgré tout exister analogiquement entre les lignes (« dans la tête »), et, de l'autre, de la potentielle atomisation que les lettres génèrent sur la page, de l'engourdissement de l'esprit que provoque la relation de jouissance narcissique au médium. Zdanevič-Iliazd, dans sa conférence parisienne déjà évoquée, « Le Degré 41 sinapisé », avait présenté le phénomène de la lecture « dans la tête » comme une « parole sans bouche ». Ce terme indique dans un oxymore saisissant que l'objet érotique de la lecture, la parole, est présent sous la forme d'un organe, la bouche, vécu comme manquant. D'un côté, l'expérience érotique de la lecture s'appuie sur l'hallucination de la parole dans la lecture. Nous avons besoin, écrit Garrett Stewart, de la subvocalisation afin d'activer les variantes homophoniques qui flottent autour des mots imprimés. C'est justement cette nuée de possibilités homophoniques qui donne au langage littéraire sa « profondeur » et sa « richesse » dans l'optique du symbolisme. Mais la formule « parole sans bouche » décrit aussi la façon dont l'expérience érotique hallucinatoire de la lecture est produite par la perte d'un organe, la bouche. Le jeu des zaumniki avec la double fonction de la lettre, entre sa fonction

³⁹⁰ Jacques Derrida, *De La Grammatologie*, les éditions de Minuit, 1967, p.23.

de représentation analogique du son et sa fonction d'écriture atomisée, numérique, révèle que l'expérience érotique du sujet lisant est l'effet de la coupure que produit la lettre dans la parole en tant qu'elle y est complètement étrangère. La description du plaisir oral de la lecture et de la richesse du symbolisme du texte poétique qui y est associée ne suffit pas à expliquer l'apparition, dans la poésie d'avant-garde, de compositions typographiques de plus en plus exubérantes. Le choix de taille, de corps et de police de caractère, ainsi que celui de l'espacement et de la disposition typographique qui se déploient dans *LidantŮ fAram*, dernière publication zaoumienne de Zdanevič-Iliazd, acquiert une dimension autonome par rapport à la nécessité de transcrire analogiquement la scénographie des « sons purs » qui constituait, dans une composition orchestrale simultanée, la voie rêvée d'un accès immédiat à l'inconscient. Les pages de ce livre deviennent des objets typographiques autonomes où les lettres se déplacent et se transforment sans aucun lien avec leurs représentations acoustiques, et ne fonctionnent plus exactement comme le guide de lecture, la partition musicale qu'elles étaient censées être. Dans cette œuvre de Zdanevič-Iliazd, ce que les lettres représentent n'a plus autant d'importance que ce qu'elles « font » sur la page. Si la subvocalisation est un phénomène hallucinatoire qui connecte l'appareil phonatoire à la zone auditive du cerveau, l'usage exubérant de tailles et de polices vient enrayer cette connexion et court-circuite la nature érotique de l'hallucination orale. Pour le dire plus simplement, l'exubérance de la typographie déconcentre du plaisir de la lecture, ou comme l'écrit Tiphaine Samoyault, « le lisible est perturbé par le visible »³⁹¹. Les publications ultérieures d'Iliazd³⁹² n'auront de cesse que d'explorer les effets engourdissant pour la lecture du moyen de reproduction mécanique du livre.

³⁹¹ Tiphaine Samoyault, « Color Pinrtings : On three Polychrome Texts », traduction d'Anamaria Banu, dans *Visible Writings, Cultures, Forms, Readings*, édité par Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, p. 238.

³⁹² Voir notre note 215 à la page 142.

Les livres d'Iliazd offrent une expérience esthétique très singulière. Leur accessibilité quasi-confidentielle et la complexité de leur interface soumettent leur lecture à une cascade de contraintes. Ces livres circulent actuellement dans des collections privées et publiques difficiles d'accès. Pour consulter un livre d'Iliazd à Paris, par exemple, il faut remplir une série de conditions très dissuasives. Il faut être affilié à une institution accréditant un projet de recherche ; obtenir, sur rendez-vous avec un bibliothécaire, une carte magnétique d'accès au rez-de-jardin de la Bibliothèque Nationale de France ; prendre rendez-vous avec un archiviste dans une salle de collection spéciale, pour enfin pouvoir manipuler, après avoir poussé de très lourdes portes coupe-feu et avoir remis dans un casier tout autre outil qu'un crayon et un cahier, un grand format d'Iliazd. Le livre une fois sur la table, il faut encore l'extraire (à deux mains) de la boîte en cuir qui l'enrobe généralement. Une fois le livre ouvert, une série de feuilles blanches barrent encore l'accès à la première page imprimée du livre. Effeuilleur comme un oignon les strates de papier qui enrobent le texte n'est pas la partie la moins amusante. Toutes ont une texture et une nuance de couleur différente. Dans certains livres, une fois cet effeuillage effectué, il faut encore déplier les pages, qui ne sont pas toujours coupées, pour ouvrir ce qui est en fait une série de posters pliés en quatre. Lorsqu'on arrive devant le premier texte ou la première image imprimée, un phénomène singulier se produit. Nous n'avons tout d'un coup plus envie de les lire, mais simplement de les regarder, sans penser à rien, dans le silence de la salle de collection, fasciné par la jouissance que procure cet objet qui s'offre à nos yeux et se prête à la main. Cet effet de fascination narcissique pour l'objet, pensons-nous, est tout à fait calculé par Iliazd. D'un côté, le mode d'accessibilité extrêmement restreint des œuvres d'avant-garde a contribué à créer un corps académique ultraspécialisé qui rend l'accès à l'œuvre encore plus contraint. Ce phénomène ne relève pas de la simple

contingence, mais est au contraire, comme l'a montré Gerald Graff, en partie généré par l'avant-garde elle-même³⁹³. De l'autre, l'interface de ces livres, c'est-à-dire leur mode d'accessibilité, délaie volontairement la lecture par une série d'intermédiations forcées qui épuise avant même qu'elle ait commencé toute volonté interprétative, déjouant dans le même mouvement la compétence spécialisée du corps académique qu'elle appelle. Ces livres ne sont pas tant à lire qu'ils sont à regarder, à manipuler. L'attente fébrile du lecteur « spécialisé » pour son lot de signifiants, attente riche de toutes les questions qui l'ont amené jusqu'ici, reste comme suspendue dans l'air, irrésolue, et devient le cœur de l'expérience esthétique elle-même. Le livre, enfin, n'est plus porteur d'aucun « message » au sens herméneutique du terme. L'effet de sa manipulation désirante, par le toucher et le regard, devient le message lui-même. Le texte imprimé devient le support d'une jouissance qui est hors-sens, qui existe parallèlement aux associations que le lecteur peut en extraire. L'objet de la jouissance, dans le livre, est le livre comme média, comme extension narcissique du corps propre. Zdanevič-Iliazd parvient à créer une « aura » particulière, qui naît du retard que la relation narcissique au média impose à la lecture.

La multimodalité, l'immatérialité et la nature stratifiée de la lettre numérique trouve donc certains échos, ou préfigurations, dans l'exubérance typographique des zaumniki. La multimodalité de la lettre numérique est en effet inscrite dans la multimodalité des pièces mêmes d'Iliazd, qui sont à la fois des œuvres de typographie, de théâtre, de danse, de marionnettes, et de musique pour gramophone. L'immatérialité de la lettre numérique semble préfigurée par la nature instable, hétérogène, atopique, de la lettre zaoumienne, dont on ne sait jamais vraiment si elle se donne à lire, ou à regarder de loin. Enfin, la cascade d'intermédiations qu'installe

³⁹³ Gerald Graff, *Professing Literature: an International History*, University of Chicago Press, 1989.

Iliazd entre la jouissance de ses livres et son lecteur semble préfigurer la nature stratifiée de la lettre numérique, qui, à sa façon, dans la série de programmes qu'elle appelle pour être lue par un humain, rejoue la nature ritualisée de la lecture voulue par Iliazd. Ainsi, la numérisation de *LidantÛ fAram* révèle un paramètre qui y était inscrit : la transformation du signifiant en média, c'est-à-dire en chiffre, ou, dans la théorie de Lacan, en lettre. Iliazd, en faisant de la lettre un atome discret ininterprétable, un chiffre abstrait et multimodal, créait une écriture intermédiaire, un littoral, entre l'activité herméneutique soutenue par des médias traditionnels comme le théâtre, la danse et le livre, et le rapport de jouissance narcissique au support introduit par l'émergence de nouveaux médias. Si, pour les zaumniki, la poésie zaoumienne répondait à l'aspiration de révéler un au-delà de la raison et du langage, elle nous invite par conséquent à voir dans le code binaire qui sous-tend la littérature numérique d'aujourd'hui comme une configuration moderne de « l'outre-raison ». Que pourrait signifier, alors, transposer la zaoume en code informatique ?

La remédiatisation numérique de la zaoume

Dans un premier temps, nous avons d'abord pensé à utiliser le support informatique comme un outil en vue d'une impression papier dans la revue *The Wolf*³⁹⁴. Il nous a semblé que si le procédé (remédiatiser la typographie d'Iliazd en la traitant comme une image vectorielle plutôt que comme une série de caractères) nous avait permis de conserver et de développer certains aspects visuels de l'original, les contraintes matérielles de l'impression ne permettaient pas de faire justice à l'original. Nous avons donc pensé à réorienter notre démarche et à utiliser le support

³⁹⁴ Zdanevič-Iliazd, traduction de Jonathan Baillehache, in « The Infernal Intimacy of Iliazd's Book: The Work of Ilja Zdanevič », *The Wolf Magazine*, numéro 26, avril 2006 pp. 83-90. Voir annexe 4.

informatique non plus comme un outil intermédiaire en vue d'une impression papier mais comme support à part entière. C'est ainsi que nous avons créé les remédiatisations numériques que nous allons maintenant présenter.

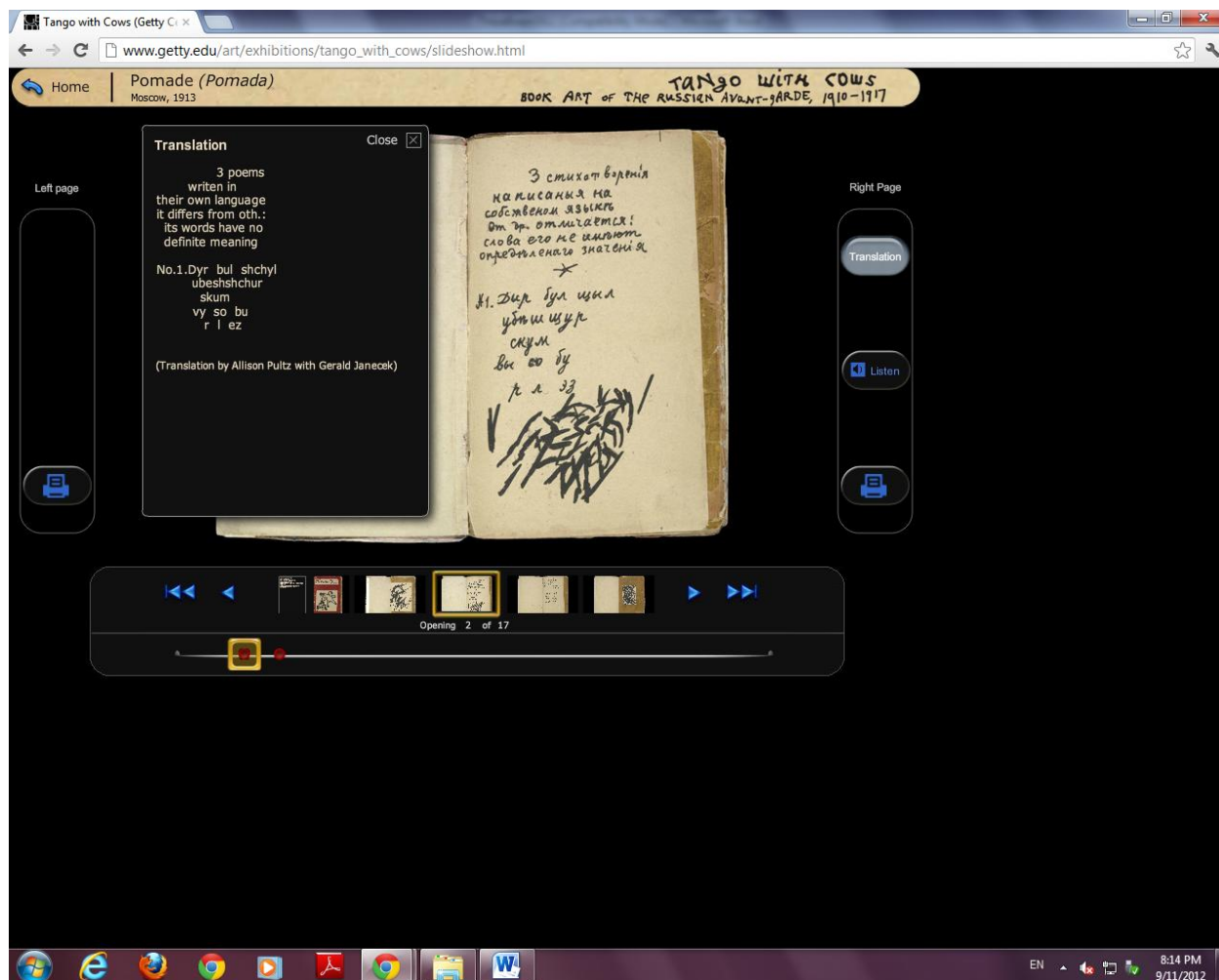
Dans nos remédiatisations numériques³⁹⁵ d'un poème d'Aleksej Kručėnyh et d'un extrait de l'œuvre de Zdanevič-Iliazd sur le support électronique en réseau (HTML5), nous avons apporté nos solutions personnelles à la question de la transposition de la lettre imprimée en lettre numérique, et, plus particulièrement, à la question de la transposition de la lettre imprimée d'avant-garde dans ce qui se constitue depuis une vingtaine d'années comme un champ fertile de poésie expérimentale contemporaine, la poésie électronique³⁹⁶. Afin de mieux situer le champ dans lequel s'inscrit notre travail de numérisation et les enjeux qui l'ont motivé, nous aimerions d'abord distinguer notre travail des travaux de numérisation actuellement entrepris par différentes universités, centres de recherches, musées et bibliothèques, qui se donnent pour tâche de rendre accessible des fac-simile de livres par ailleurs disponibles dans des salles de collections spécialisées. Le but principal de ce genre de travaux de numérisation est avant tout la préservation des originaux, l'accessibilité des fac-simile étant censée limiter l'accès aux livres originaux et préserver ainsi leur durée de vie matérielle. Les fac-simile ainsi numérisés prétendent offrir au chercheur, qui constitue en général l'unique public de telles œuvres, un accès au contenu visuel de l'œuvre. Cependant, la collaboration des instituts de recherche et de conservation avec des concepteurs de site Internet donnent souvent lieu à la création d'interfaces qui, tout en reproduisant certaines fonctionnalités de l'œuvre numérisée, ajoutent de nouvelles

³⁹⁵ « Remédiatisation numérique » traduit le terme anglais *remediation* tel qu'il est utilisé par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage *Remediation: Understanding New Media*, 2000, MIT Press. Nos remédiatisations numériques sont accessibles à l'adresse www.bit.ly/Lx4Gbf depuis les serveurs Google Chrome ou Firefox (au 10 septembre 2012) sur PC (Windows) uniquement.

³⁹⁶ Voir N. Katherine Hayles, *Electronic Literature; New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, 2008.

fonctionnalités spécifiques au support numérique en réseau. Le site Internet *Tango With Cows / Book art of the Russian Avant-Garde, 1910 -1917*, réalisée par le Getty Research Institute offre, en sus des fac-simile numériques de quatre livres d'avant-garde russe des années 1910, des informations bibliographiques et critiques (« *interpretation* »), les traductions vers l'anglais d'Allison Pultz et de Gerald Janecek dont nous avons déjà parlé, et des enregistrements sonores des poèmes originaux³⁹⁷. Toutes ces fonctionnalités sont organisées en une interface dynamique et élégante réalisée avec le logiciel d'animation interactive Adobe Flash. Le ou la programmeur/trice anonyme de ce site web a été jusqu'à créer une bannière (titre flottant d'une page web) dont la typographie est inspirée des holographes lithographiés de Mihail Larionov, un des artistes figurant dans la collection.

³⁹⁷ http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html



La frontière entre conservation, édition critique et recreation, dans le cas de projets de numérisation financés par des musées, n'est jamais tout à fait nette. Les travaux de numérisation d'œuvres littéraires sont en général entrepris selon le principe de la remédiation identifié par Jay David Bolter et Richard Grusin³⁹⁸. La numérisation des livres d'avant-garde illustrent la façon dont, selon Bolter et Grusin, les médias émergents imitent, rivalisent et se distinguent de médias antécédents comme la typographie, la lithographie, la reliure, l'animation, l'enregistrement sonore, etc.

Le projet du Getty Institute illustre surtout la façon dont de tels projets de numérisation sont limités par des contraintes institutionnelles. Etant orienté

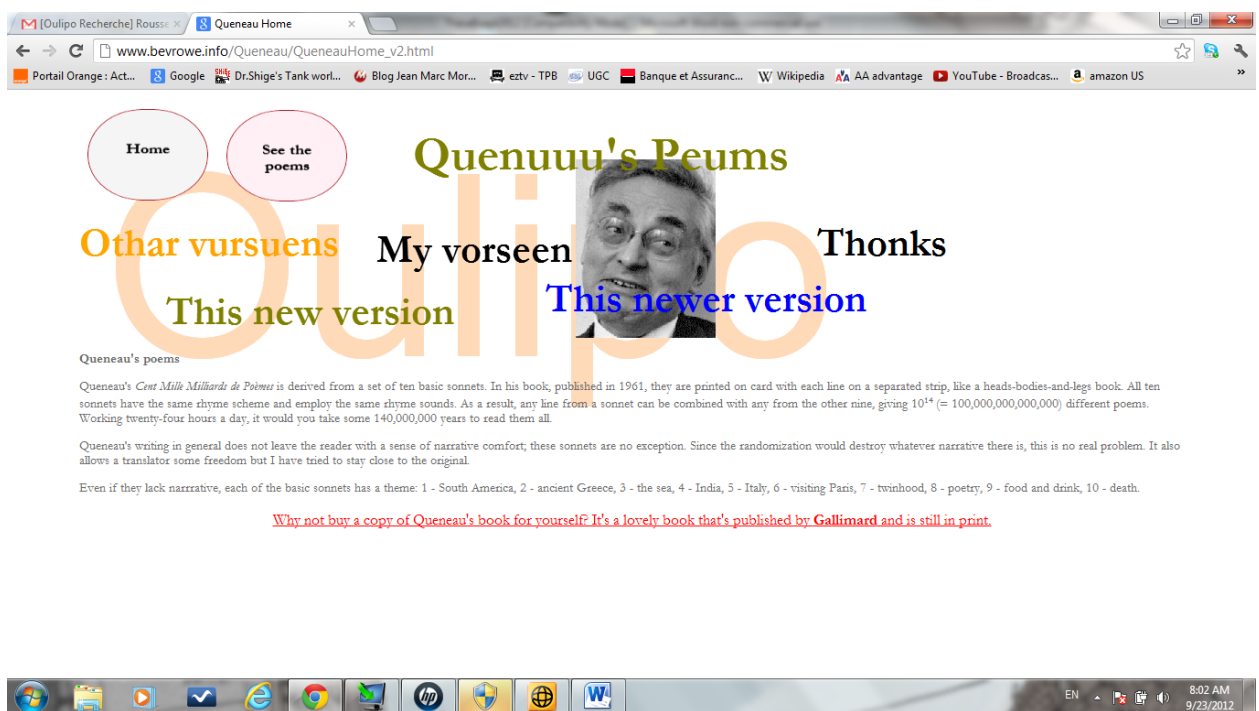
³⁹⁸ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, 2000, MIT Press.

principalement par un souci de conservation bibliographique, *Tango With Cows...* sacrifie la recreation des éléments esthétiques de l'original au profit de l'appareil critique. Si la bannière anglaise du site imite la lithographie d'un Larionov, les traductions anglaises (qui apparaissent en regard des pages originales), bien qu'elles imitent les alinéas dentelées des originaux, sont affichées dans une famille de caractère choisie pour sa lisibilité. L'expérience esthétique créée par l'interface de *Tango With Cows...* est caractéristique de l'esthétique généralement générée par Adobe Flash : le dynamisme des images vectorielles permet de zoomer avec fluidité sur un détail, les transitions homogènes qui rythment les animations donnent à l'utilisateur une impression d'aise et de facilité, et l'utilisateur graphique (les « boutons » qui enserrent le texte) donnent une impression de maîtrise totale sur l'objet. Le comportement du site propose à l'utilisateur une expérience de lecture et de navigation qui est aux antipodes de l'inquiétante étrangeté, du primitivisme et de « l'impression de disparité » qui, dans les termes de Janecek lui-même, est caractéristique des livres zaoumiens³⁹⁹. *Tango With Cows...*, dans son interface, représente un contre-sens esthétique des livres d'avant-garde des années 1910. *Tango With Cows...* ne transposent pas les éléments esthétiques de l'œuvre originale dans le support numérique, mais les encercle, les neutralise et les aseptise.

A l'opposé de tels projets de numérisation existent des projets orientés par le souci de s'appuyer sur les potentialités esthétiques des interfaces numériques en réseau pour créer une expérience esthétique nouvelle qui entre en dialogue avec l'expérience esthétique offerte par le livre imprimé. Ces projets sont, à nos yeux, de véritables tentatives de traduction intersémiotique du support imprimé vers le support numérique en réseau. De tels projets sont généralement motivés par des œuvres imprimées où la

³⁹⁹ Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, 1984, pp. 70 et suivantes.

technique d'écriture employée entre en corrélation étroite avec son support, où le « media » du texte ne représente pas simplement un support où une illustration, mais participe à l'écriture elle-même. La numérisation des *Cent Mille Millions de Poèmes* de Raymond Queneau réalisée par Bev Rowe⁴⁰⁰, comme on peut s'y attendre, exploite la corrélation qui existe entre la randomisation créée par la reliure utilisée par Queneau et la méthode de randomisation⁴⁰¹ offerte par Javascript, le langage informatique implanté dans HTML. Qui plus est, la page d'accueil du site de Rowe utilise des procédés de randomisation similaires pour rendre l'orthographe et la mise en page de certains onglets de navigations aussi surprenantes et imprévisibles que les sonnets de Queneau eux-mêmes.



⁴⁰⁰ http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauHome_v2.html

⁴⁰¹ Une méthode de randomisation est une fonction qui, dans un code informatique, permet de générer un contenu aléatoire.

Queneau sonnets - Windows Internet Explorer

http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauRandom_v4.html

File Edit View Favorites Tools Help

Queneau sonnets

Introduction

Send a comment

Random selection

Use extra sonnets

Shuffle lines

Slide show

To change the selection of lines: use the Random selection button above the - or + signs to change selection up or down or click a sonnet line no to see lines of that number from all sonnets, then select one of the panel below to select all the lines from one of the panels.

Smullyan index
31405427462401

Clunies-Ross index
27451253848491

Sonnet number

1	C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise	At five o'clock he rests in his marquise
2	depuis que le Lord Elgin négligea ses naseaux	since Elgin seems to think the nose de trop
3	une toga il portait qui n'était pas de mise	he wore his toga like an old chemise
4	et fermentent de même et les cuirs et les peaux	so stink the rotting skins from long ago
5	Il déplore il déplore une telle mainmise	He hates he hates the work of sequestrees
6	d'où Galilée jadis jeta ses petits pots	where Galileo once took pots to throw
7	nous regrettons un peu ce tas de marchandise	that heap of goods occasions some unease
8	à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux	most people like to read the words they know
9	L'esprit souffle et resouffle au-dessus de la botte	A witty wind stops Ities speaking rot
10	gratter le parchemin deviendra sa marotte	to cease from scratching parchment he cannot
11	lorsqu'on revient au port en essuyant un grain	while coming home we find the wind turned mean
12	Les rapports transalpins sont-ils biunivoques?	Those transalpine relations interlock?
13	exaltent l'espagnol les oreilles baroques	the Spanish language tickles the ear baroque
14	si l'Europe le veut l'Europe ou son destin	if Europe or its destiny is keen

Line 1: A marquise is a field-officer's tent. Line 2: Elgin lost his nose in an illness and the the noses of some of the Parthenon horses seem to have gone to Vienna. Line 3: Chemise has been used in English for a long time. Line 5: The repetition in the original is shameless padding to make up the line. Sequestree is a synonym for sequestrator.

Microsoft Internet Explorer

start

C:\WINDOWS\system32\...

Novell-delivered Appli...

Gmail - [Oulpo Reche...

Queneau sonnets - ...

EN

14:25

Les couleurs et les familles de caractères de l'interface frappent par leur nudité, évoquant la profonde austérité et le dépouillement du langage informatique qui rythme l'écriture du site web, et rappelant le dépouillement avec lequel les lamelles de papiers indépendantes sur lesquels flottent les vers des sonnets de Queneau forment, lorsque le livre est ouvert, l'image austère d'un document déchiqueté, mis à nu, relégué au statut de déchet par la force exponentielle de la formule algébrique rythmant l'écriture de Queneau.

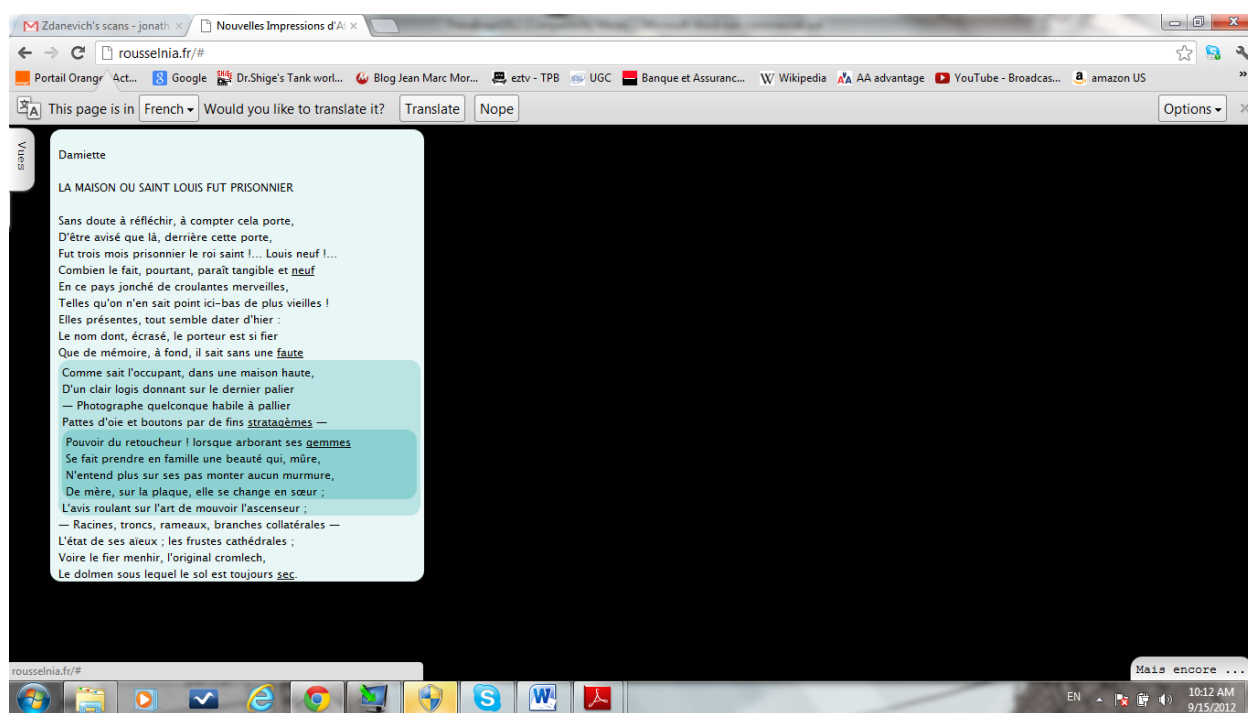
On pourra objecter, cependant, que cet exemple est un peu trop parfait, et reflète surtout l'intérêt manifesté par Raymond Queneau pour l'informatique (voir par exemple les discussions que généra dès les années 1960 l'informatique au sein de

l'Oulipo⁴⁰²), intérêt qui fait des *Cent Mille Millions de Poèmes* une œuvre numérique avant la lettre, et n'illustre pas assez la complexité des problèmes posés par la traduction intersémiotique de l'imprimé vers le support numérique en réseau. On répondra à cette objection par un autre exemple de numérisation, où le comportement de l'interface ne reflète pas cette fois-ci la technique de la reliure mais celle, plus familière, de la ponctuation. *rousselnia.fr* est une remédiation numérique des *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel réalisée par Inès Laitano, Philippe Bootz et Hermes Salceda⁴⁰³. La technique d'enchâssement qui rythme les *Nouvelles Impressions d'Afrique* se traduit dans l'édition originale par l'accumulation de parenthèses. Ces parenthèses font exister le spectre d'un algèbre qui sous-tendrait le texte. En tant qu'elle existe comme signe algébrique, la parenthèse suggère le spectre d'un rythme sous-jacent, d'une arithmétique de la lecture. Présenté sous la forme d'une accumulation de parenthèses enchâssées, cet algèbre reste illisible dans l'édition originale. Car la parenthèse est aussi un signe typographique. En tant que signe typographique, répétée compulsivement, elle devient littéralement un mur qui arrête la lecture par des coupures irréversibles. On pourrait dire aussi qu'au niveau algébrique, la parenthèse fait fonctionner l'axe de la sélection, lorsque qu'au niveau typographique elle fait fonctionner l'axe de la combinaison. Ainsi l'œuvre de Roussel illustre-t-elle le paradoxe de la double nature du signe, à la fois repère visuel, sur lequel l'œil s'appuie dans sa quête métonymique de sens, et formule algébrique, suggérant une courbe exponentielle dans les sélections sur lesquelles se fondent les résonances de la lecture, et crée ce que Michel Foucault appelle une « incertitude rayonnante » sur la possibilité de décider s'il y a un texte sous le texte, une algèbre

⁴⁰² François Le Lionnais, en particulier, s'intéressait au langage informatique comme « vocabulaire particulier ». Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard, 1973, p.18.

⁴⁰³ <http://www.rousselnia.fr/>

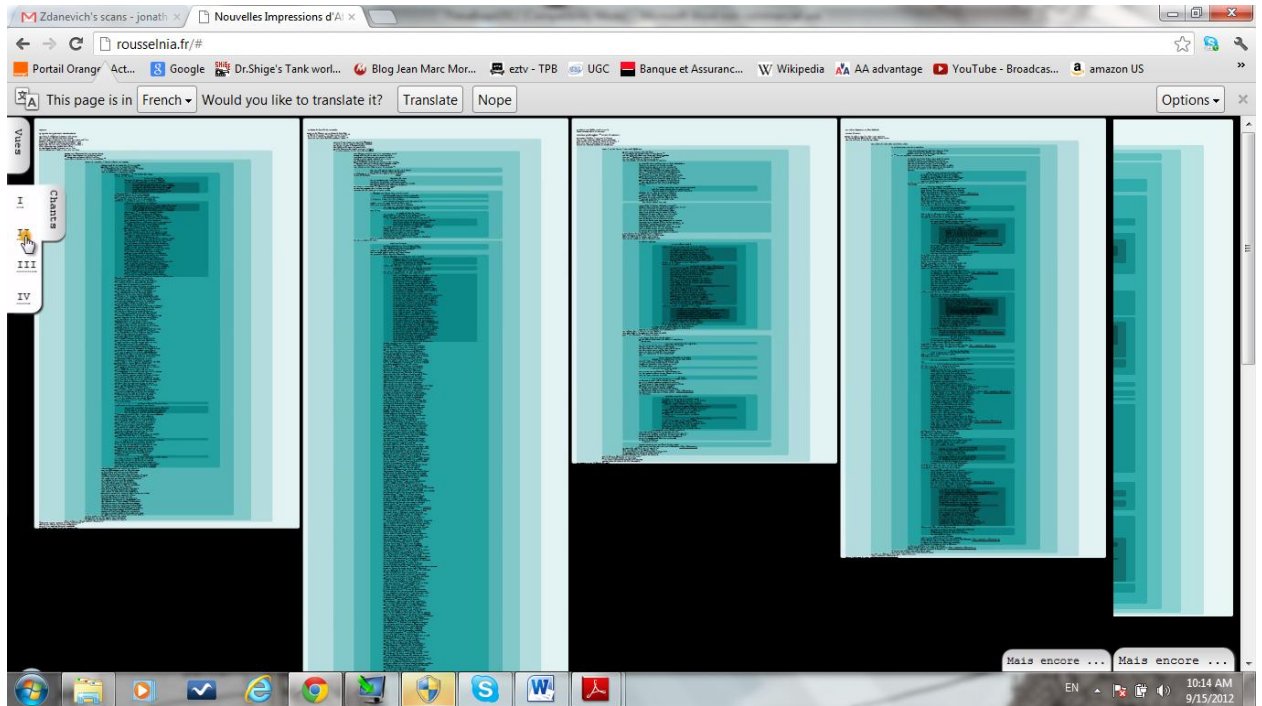
sous l'écriture, « un secret, ou aucun, ou plusieurs et quels ils sont »⁴⁰⁴. Le travail de Laitano, Bootz et Salceda a consisté en partie à clarifier la nature algébrique et sélective de la parenthèse en en proposant différentes « vues », ou visualisations. Ainsi la vue « linéaire », par exemple, affiche un texte extensible grâce à la présence de mots cliquables (ce ne sont pas des liens hypertextes puisqu'ils ne redirigent pas vers une nouvelle page) qui, lorsqu'ils sont activés, enchâssent dans le texte un second niveau du texte, contenant lui-même une série de mots-cliquables ouvrant des fenêtres sur une couche plus profonde du texte, etc. Chaque niveau de texte est affiché dans une fenêtre aux bords arrondis, légèrement plus étroites que la fenêtre du niveau précédent, et colorée par une teinte toujours plus foncée de turquoise⁴⁰⁵.



⁴⁰⁴ Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, p.19.

⁴⁰⁵ Jacques Sivan, dans sa version des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, avait déjà utilisé l'écriture polychrome pour visualiser les parenthèses de Roussel, ainsi que pour accentuer, par l'aspect de coloriage discontinu du texte, l'illisibilité foncière de cette oeuvre. Voir les commentaires de Tiphaine Samoyault à ce propos dans son article « Color Prinings. On Three Polychrome Texts », traduit par Anamaria Banu, in *Visible Writings*, Rutgers University Press, 2011.

Dans la « vue topographique », une vue globale de chaque chant affiche toutes les fenêtres enchâssées simultanément, l'utilisateur étant invité à zoomer ou à isoler des portions de textes.



rousselnia.fr se propose donc de révéler exhaustivement la nature algébrique de la parenthèse roussélienne en la traduisant dans le langage informatique. Cependant, *rousselnia.fr* offre aussi une remédiation de la nature typographique de la parenthèse roussélienne. L'accumulation des fenêtres enchâssées, dans la phase initiale de la « vue topographique » comme dans les phases plus avancées de la « vue linéaire », avec leurs bords arrondis et leurs alinéas progressifs, fait directement écho à l'accumulation de parenthèses dans l'édition originale, et en conservent quelque peu l'illisibilité foncière. Lorsque l'on clique sur tous les mots cliquables de la vue linéaire, le texte retrouve son illisibilité. Inversement, avant de zoomer sur un détail de la vue « typographique », le texte est quelque peu illisible, et se laisse contempler comme un oignon bleuté qui aurait été ouvert en deux. Ainsi, *rousselnia.fr* ne se

contente pas de traduire l'algèbre de la parenthèse dans le comportement d'une page HTML, mais traduit, ou plus précisément visualise la nature typographique de la parenthèse sous forme de fenêtres.

La double nature de la parenthèse roussellienne (à la fois typographique et algébrique) suggère que la ponctuation, comme l'a récemment proposé John Cayley⁴⁰⁶, jouerait dans le support imprimé un rôle équivalent au rôle que joue le code informatique dans le support numérique en réseau. Cette proposition lumineuse de John Cayley semble faire écho à l'analogie déjà révélée par Derrida entre l'infidélité de l'écrit à la parole manifeste dans l'écriture mathématique et cette même infidélité manifeste dans la ponctuation :

« Mais si important soit-il [...] ce modèle particulier qu'est l'écriture phonétique n'existe pas : aucune pratique n'est jamais purement fidèle à son principe. [...] on peut déjà remarquer les phénomènes massifs [d'une infidélité radicale et *a priori* nécessaire] dans l'écriture mathématique ou dans la ponctuation, dans l'*espacement* en général, qu'il est difficile de considérer comme de simples accessoires de l'écriture. Qu'une parole dite vive puisse se prêter à l'espacement dans sa propre écriture, voilà qui la met originairement en rapport avec sa propre mort. »⁴⁰⁷

En effet, tout comme le code Flash ou Javascript des remédiatisations numériques évoquées ci-dessus impose un rythme (des transitions), un ordre (des mots cliquables) ou un chaos (une randomisation) à l'affichage lumineux du texte, la ponctuation, dans l'imprimé, rythme la mobilisation des images acoustiques et visuelles provoquées par la lecture et contraint les chemins associatifs du lecteur. Cette hypothèse, dès lors qu'elle est énoncée, pose la question de savoir où s'arrête la ponctuation, ce qui, d'un côté, la distingue du support matériel de l'imprimé, et ce qui, de l'autre, la distingue de la lettre. En suivant une telle hypothèse, on peut arriver à la conclusion que la découpe du papier et la reliure des pages, dans les cas des *Cent Mille Millions de Poèmes* de Queneau, est aussi de la ponctuation. En effet, si l'alinéa est une forme de

⁴⁰⁶ Lors de la conférence « Translating E-Poetry » tenue à Paris 8 en juin 2012.

⁴⁰⁷ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, p.59.

ponctuation, la marge de blanc générée par la découpe du papier et la façon dont la reliure ordonne ce blanc en est une aussi. Dans *Un Coup de Dés*, Mallarmé utilise le pli de la page comme un signe de ponctuation. A l'autre extrême, cette hypothèse nous invite aussi à tirer la conclusion que toute lettre, dans une certaine mesure, peut être aussi de la ponctuation. La poésie visuelle qui au moins depuis Mallarmé et Apollinaire utilise l'agencement de la lettre pour rythmer la lecture offre de nombreux exemples d'un usage de la lettre comme ponctuation. Le code informatique, enfin, est l'illustration même de la façon dont des lettres, signes de ponctuations et signes algébriques peuvent être indifféremment utilisés pour ponctuer, justement, le flux du courant électrique entre les pôles positif et négatif. La ponctuation, qu'elle soit actualisée par des signes imprimés sur du papier ou un code réglant le passage du courant électrique, est au final ce qui inscrit dans l'écriture une pulsation qui peut provoquer dans sa variation un certain plaisir, tout en faisant paradoxalement référence à l'ordre symbolique des mots, des phrases et des idées. Comme l'a proposé John Cayley, la ponctuation est quelque chose qui est dans le langage tout en lui étant extérieur.

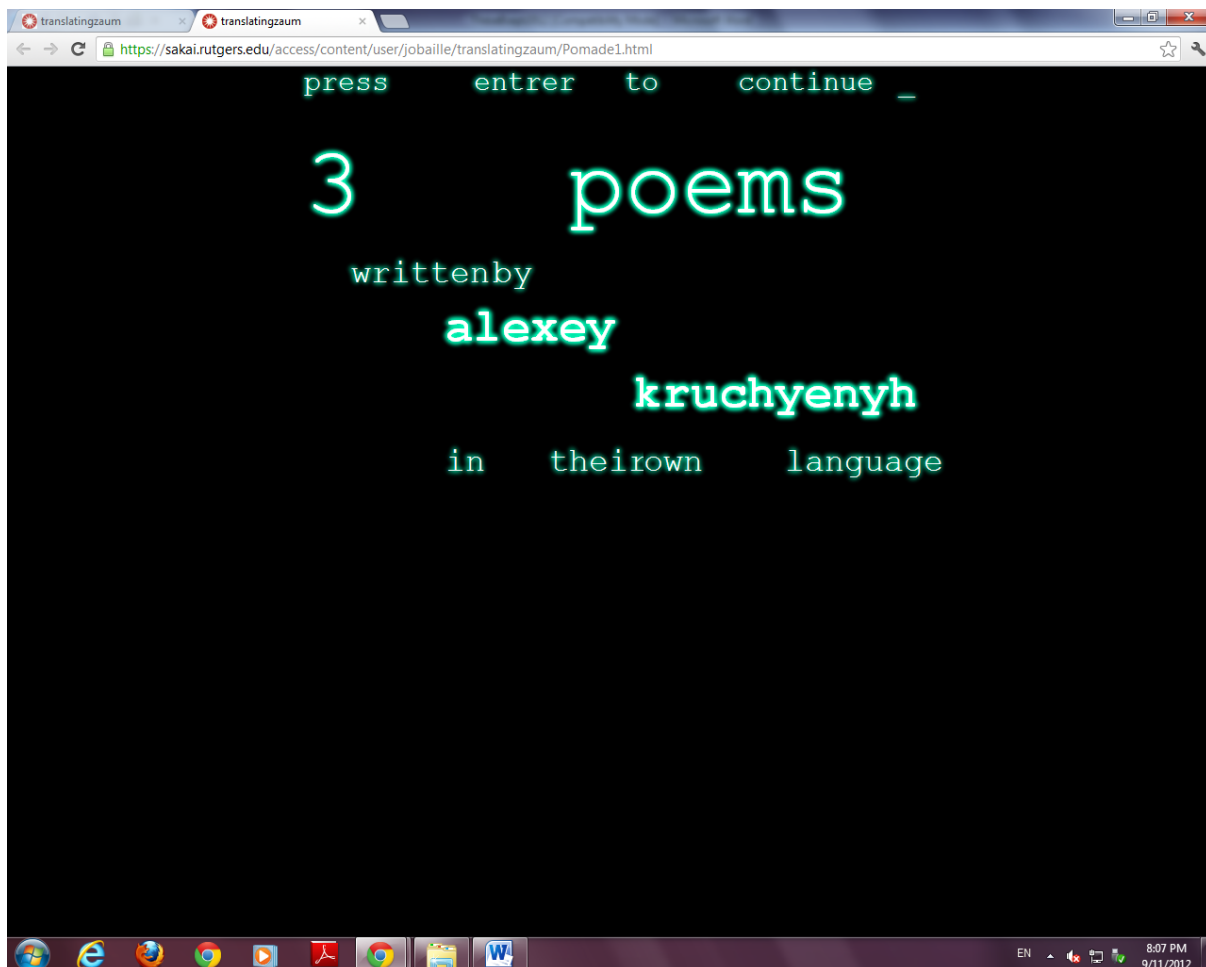
Les œuvres imprimées de Roussel et Queneau nous permettent de mieux saisir la nature à la fois algébrique et typographique de l'écriture, et la façon dont l'écriture, non plus seulement manipulation d'une forme verbale abstraite, mais agencement de lettres sur un média particulier, noue ensemble du langage et sa ponctuation. Les travaux de numérisation de Bev Rowe et du trio constitué de Laitano, Bootz et Salceda nous invitent à penser la numérisation des œuvres imprimées comme un exercice de ponctuation où le code informatique et l'interface électronique traduisent la façon dont chaque auteur traite singulièrement la double nature à la fois algébrique et typographique (à la fois lisible et illisible) de l'écriture. La zaoume fait exister

l'hypothèse d'une grammaire abstraite de « sons purs » qui sous-tendrait toute parole, une algèbre du langage qui ponctuait l'écriture de pulsions instinctuelles. Cette écriture s'offre comme le comble du lisible, puisqu'elle donnerait à lire, sous la forme d'un algèbre, l'illisible même, l'inconscient instinctuel. Mais en même temps, la zaoume a toujours été le lieu d'expérimentations typographiques particulièrement riches qui travaillent à contre-sens de cette lisibilité. La zaoume est le mieux traduite sur un support qui visualise, d'une façon ou d'une autre, sa référence aux pulsions⁴⁰⁸. Dans notre travail de numérisation de poèmes zaoumiens, nous avons tenté, en utilisant le langage informatique Javascript et le vocabulaire visuel permis par le support électronique en réseau, de créer un code qui traduise le comportement, le rythme, en un mot la ponctuation induite par l'hypothèse du langage zaoumien, sur le modèle des solutions typographiques utilisées par les zaumniki. Notre travail de numérisation de la zaoume est orienté par un double souci : d'un côté, de remédier sous la forme d'un code informatique le comportement de la langue zaoumienne, sa ponctuation, la façon dont elle se propose comme un mode de lisibilité ; et, d'un autre côté, de transposer pour l'écran les innovations typographiques des poètes zaoumiens et des artistes avec lesquels ils ont collaboré, innovations qui travaillent en sens inverse de la lisibilité que l'hypothèse d'une langue zaoumienne implique.

Nous avons trouvé deux solutions pour traduire la lisibilité de la langue zaoumienne en langage informatique : le code des couleurs et l'apparition aléatoire d'orthographe changeantes.

⁴⁰⁸ Ainsi, dans le manifeste "La Lettre en tant que telle", écrit en 1913 par Hlebnikov et Kručenyx, l'écriture à la main de leurs livres « auto-écrits » est censée transmettre au lecteur l'humeur de l'auteur.

Nous avons choisi d'utiliser pour nos remédiatisations numériques des couleurs inversées plutôt que d'utiliser des caractères noirs sur fond blanc en référence à l'alphabet des astres de Mallarmé.



Ce choix fait référence à la fameuse métaphore mallarméenne de l'alphabet des astres dans « L'Action restreinte »:

« Tu remarqueras, on n'écrit pas, lumineusement, sur un champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. »⁴⁰⁹

La page du livre, dans les essais de Mallarmé, est comparée à l'envers d'un ciel nocturne étoilé, les étoiles brillant sur un fond noir, là où les lettres imprimées se

⁴⁰⁹ Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1945, p.370.

distinguent au contraire comme des taches noires sur un fond blanc. Zdanevič-Iliazd a repris la métaphore de l'alphabet des astres pour composer un de ses plus beaux livres, *65 Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*, « mis en lumière » en 1964 avec des écritures et des eaux-fortes de Max Ernst. Ce livre est un hommage à l'astronome du dix-neuvième siècle Guillaume Tempel, un des derniers astronomes à dessiner des cartes célestes à partir d'observations faites à l'œil nu, à contre-courant du développement des appareils optiques et de la photographie de son temps. Le choix de l'astronomie et de la météorologie comme métaphore de l'écriture renvoie, bien évidemment à Mallarmé. C'est le retour des phénomènes météorologiques, leur séquentialité, leur mise en série, qui fait que ces phénomènes deviennent singuliers, portent un nom, et existent en tant que tel dans la langue. Le livre, en tant que séquence de pages où sont imprimés des signes qui font retour, relève du même principe que l'astronomie ou la météorologie. Cette métaphore, dans *65 Maximiliana* a un double effet. D'un côté, les lettres typographiées (des notes de Guillaume Tempel en allemand, en italien ou en français) se rapprochent du phénomène astral et perdent de leur lisibilité. Les lettres polychromes de certaines pages sont composées en constellation parfois si éclatées que la lisibilité du mot est en péril. De l'autre, les écritures holographes en eaux-fortes de Max Ernst évoquent parfois les colonnes d'une écriture chinoise, parfois une série d'images de dessin-animé. Comme la comète qui, par son retour dans l'atmosphère, acquiert un nom et devient un objet de connaissance, les écritures de Max Ernst, dans leur répétition au fil des pages, semblent acquérir de la lisibilité.

Comme l'a fait remarquer Tiphaine Samoyault, l'idée mélancolique d'un alphabet des astres, dans le passage de Mallarmé cité, nourrit au moins deux fantaisies : celle d'une écriture lumineuse, éclairante, d'un côté, et, de l'autre, celle d'un fond d'un blanc si

pur et si riche que l'écriture y serait libérée des imperfections du langage qui sont si fortement dénoncées dans *Crise de Vers*⁴¹⁰. Le fond blanc a été longtemps associé à ce que Tiphaine Samoyault décrit comme une absence qui est aussi la passion d'un effacement, d'une dissimulation, d'un retrait du monde qui accueille finalement un mouvement euphorique vers l'imagination⁴¹¹. L'écran d'ordinateur est différent de la page du livre. Contrairement au livre, il est l'origine, la source, de la lumière. Comme le suggère MacLuhan, l'écran de télévision, auquel correspond l'écran d'ordinateur, n'est pas comparable à la page du livre ou à la toile de la peinture, ni même à celle du cinéma, puisque l'image qui s'y dessine est la source même de la lumière émise jusqu'à notre regard, là où la lumière de la page ou de la toile du peintre est une lumière indirecte. Ni cinéma, ni littérature, l'écran lumineux offre une expérience esthétique proche de celle offerte par les icônes, brillant d'une aura propre⁴¹². L'alphabet des astres rêvé par Mallarmé trouve donc dans l'informatique une actualisation qui a été exploitée par un poète numérique comme bp Nichols. *First Screening*, poème numérique maintenant canonique de Nichols, au de-là de sa référence ouverte à Apollinaire, se place sous l'égide de l'alphabet des astres mallarméen⁴¹³.

Le développement de l'informatique a donc permis un développement de la valeur symbolique et imaginaire du fond noir comme support d'une écriture lumineuse. Est-ce l'infini du ciel nocturne que l'écran noir de l'ordinateur appelle? Sans doute le fond noir de l'écran d'ordinateur accueille-t-il l'incommensurabilité du ciel nocturne, puisque ce fond semble contenir le mystère du fonctionnement, incommensurable au

⁴¹⁰ Tiphaine Samoyault, « Color Printings: On Three Polychrome texts », in *Visible Writings*, édité par Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, 2011.

⁴¹¹ Tiphaine Samoyault, *idem*.

⁴¹² Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, 1964, pp.308 et suivantes.

⁴¹³ Le train et la pluie, dans *First Screening*, font directement référence aux *Calligrammes* d'Apollinaire. Il existe des vidéos de *First Screening*, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=rEdUSQ7WCSM>

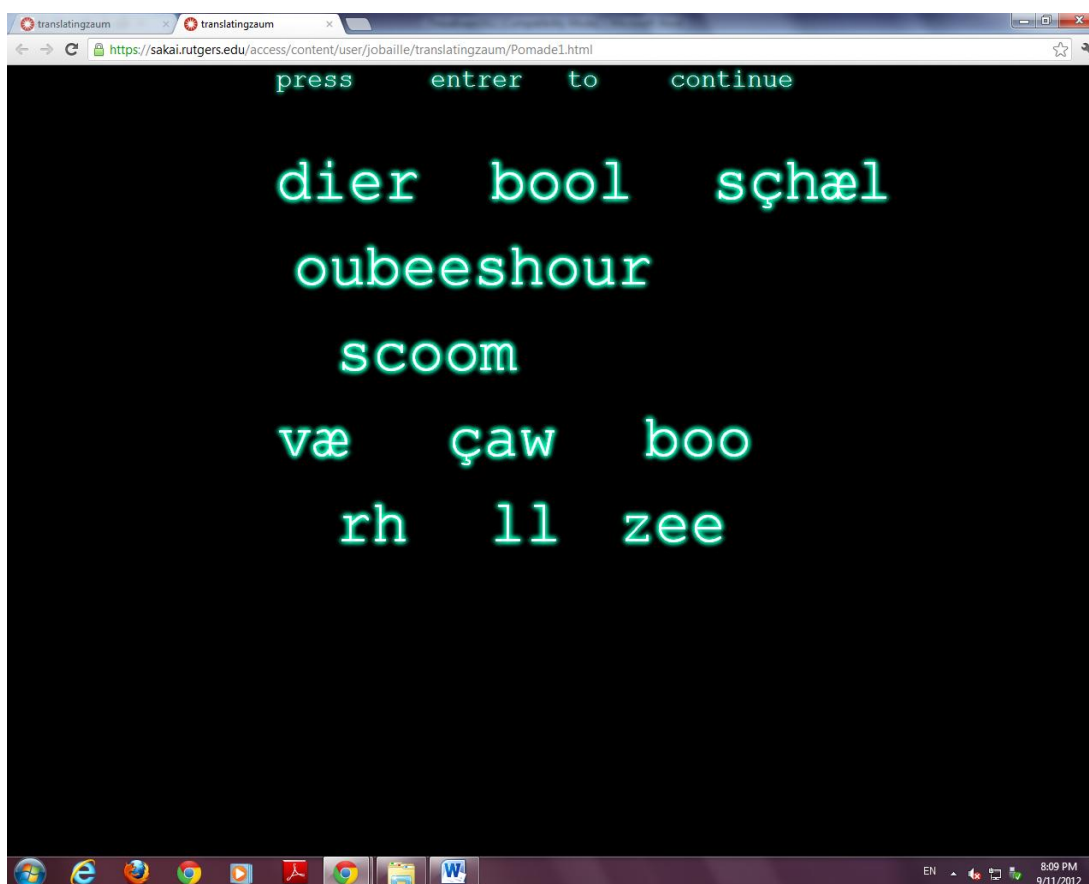
niveau de l'expérience quotidienne, de l'ordinateur. L'astrologie qu'appelle l'incommensurabilité du ciel nocturne semble trouver son répondant dans l'informatique comme science, comme désir de savoir. Le fond noir de l'écran d'ordinateur appelle une organisation cachée, un texte latent, virtuel, qui serait le code informatique, et qui commanderait l'apparition lumineuse des lettres sur l'écran, nouant ainsi l'incommensurable au langage. Les couleurs inversées de l'écran d'ordinateur soulignent la nature immatérielle de la lettre numérique, qui n'existe que comme *phénomène*, au sens d'un phénomène astrologique, d'un météore, de la manifestation passagère d'une loi dérobée à notre regard et qui n'existe que sous la forme du retour du même.

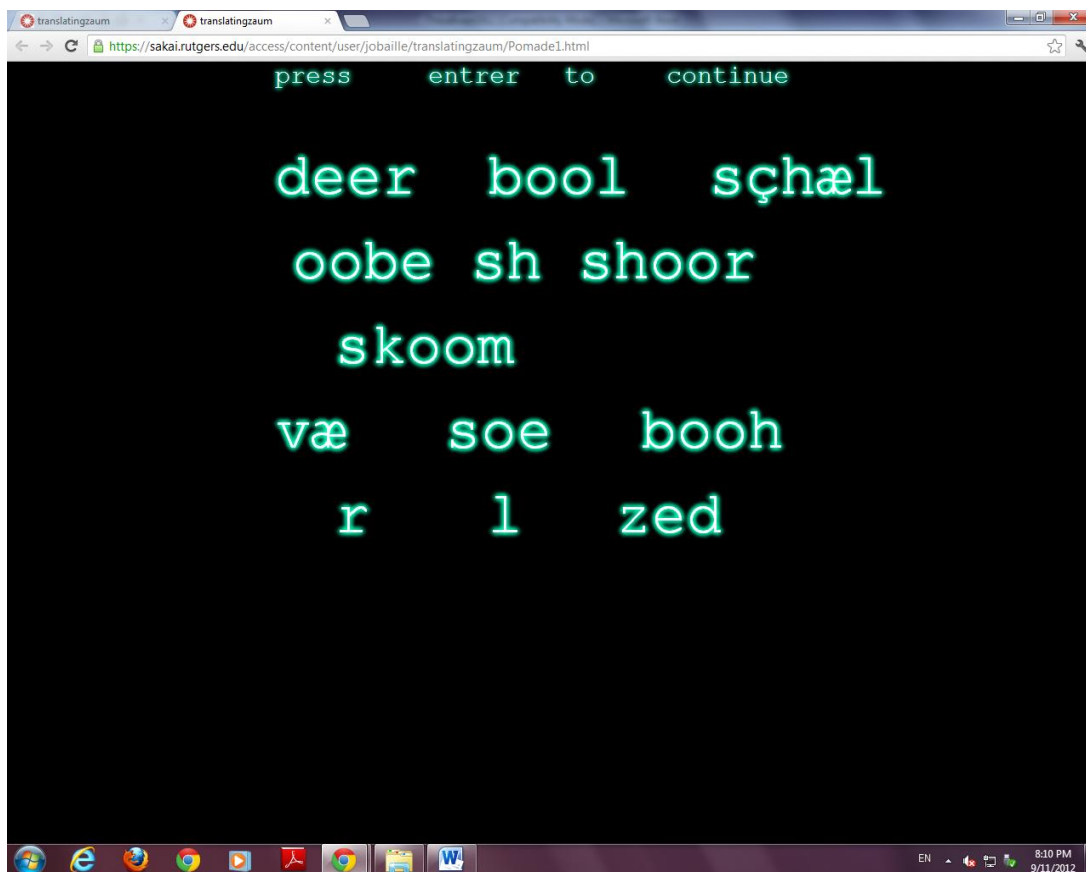
Nous avons voulu traduire dans le comportement de notre remédiation des trois poèmes de Kručënyh la nature arbitraire et aléatoire de la langue « indéterminée » dans laquelle sont écrits ces poèmes. Comme nous l'avons vu, la composition même des poèmes zaoumiens de Kručënyh est soumise à un jeu de chance appelé la sdvigologie⁴¹⁴. Mais la nature aléatoire de la lettre, dans l'œuvre de Kručënyh, ne s'arrête pas là. A partir de 1918, Kručënyh produit des livres zaoumiens dont la nature répétitive et uniforme rend ses pages potentiellement interchangeables. Et en effet, il semble que Kručënyh laisse au hasard le soin d'arranger les pages de ses livres ultérieurs (la période des livres hectographiés). Après avoir abandonné au hasard la composition de ses poèmes, Kručënyh abandonne au hasard celle de ses livres. Comme l'écrit Janecek, à partir de cette période de son œuvre, « tous ce qui reste de la littérature ce sont ses lettres »⁴¹⁵. La traduction de cette langue, comme le

⁴¹⁴ Voir notre chapitre sur la sdvigologie de Kručënyh, pp. 76 et suivantes.

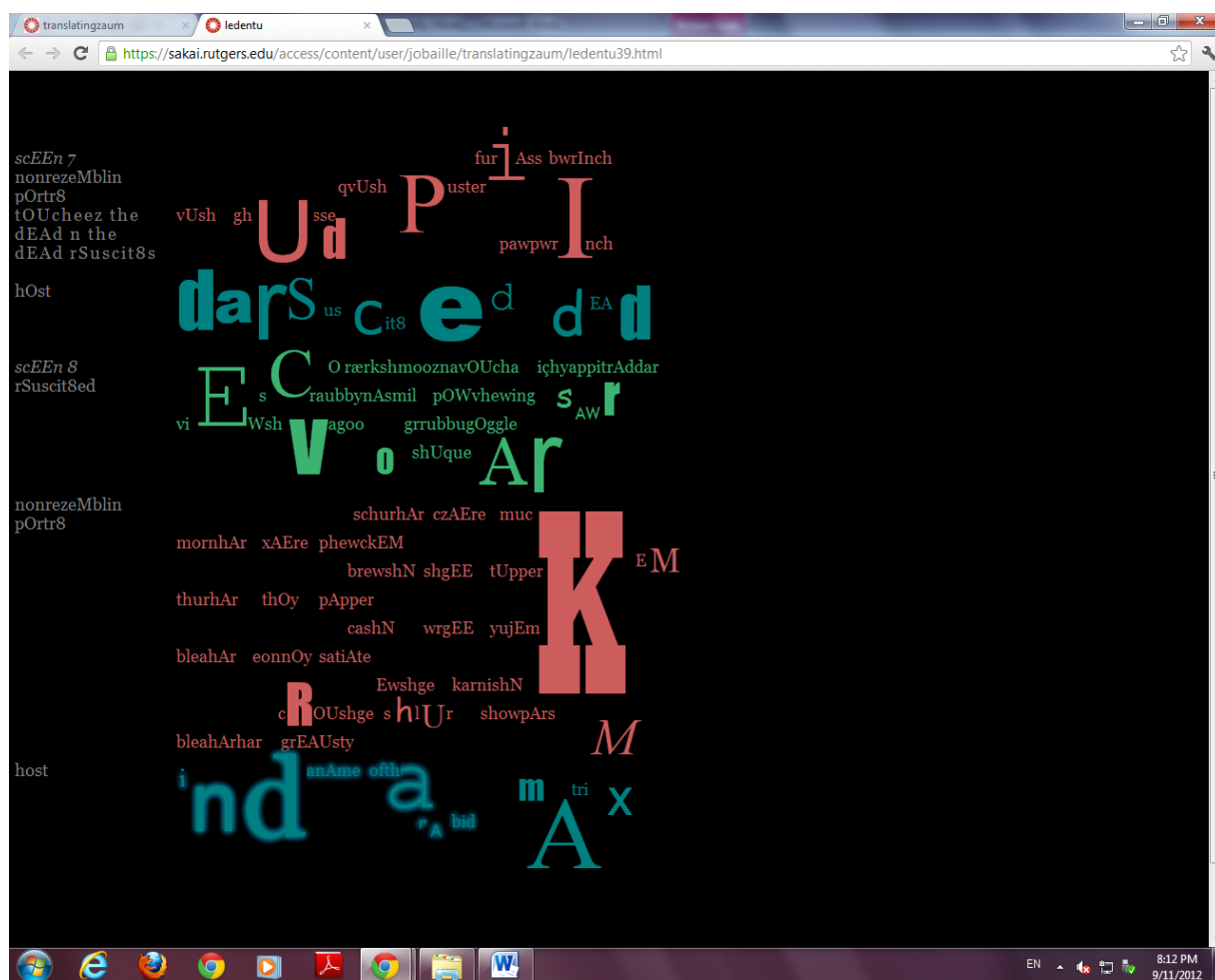
⁴¹⁵ « [The 1918 hectographic books are] repetitious and uniform enough to have entirely interchangeable pages. [...] With this forth group, Kruchenykh could be said to have passed from futurism to a stance close to the empty game of life played by some of the Dadaists. [...] All that is left of "literature" are its letters. » Gerald Janecek, *The Look or Russian Literature Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, 1984, p.110.

montre notre analyse de la traduction de Janecek et Pultz, fixe toujours la nature aléatoire de sa composition en lui donnant une orthographe définitive. Afin d'accentuer cette nature aléatoire, nous avons choisi de donner à ce texte un comportement mouvant : les mots changent d'orthographe et de ponctuation selon un rythme généré aléatoirement. Ainsi, la méthode de randomisation permise par Javascript traduit en acte la nature instable de la lettre zaoumienne. Voici par exemple deux moments différents du premier poème de la série :





Nous avons aussi utilisé le code de la couleur pour visualiser la façon dont la zaoume met en présence différentes voix. A la différence du support imprimé, où l'écriture polychrome est coûteuse et donc rare, l'informatique démocratise l'usage de la couleur. Dans notre remédiation d'un extrait de *LidantÛ fAram*, les différentes couleurs indiquent le passage d'une voie à l'autre, et la distinction entre les répliques des personnages et les didascalies (en gris clair).



L'écriture polychrome a été utilisée dans de nombreux exemples de littérature imprimée du vingtième siècle, à commencer par *La Prose du Transsibérien*. Tiphaine Samoyault a montré comment cette écriture répondait à au moins deux désirs apparemment contradictoires. D'un côté, l'écriture polychrome semble être adoptée, par des auteurs comme Jacques Roubaud, Maurice Roche ou Jacques Sivan, comme l'instrument d'une clarification : le jeu des couleurs permet de distinguer plusieurs voix, plusieurs couches, plusieurs parenthèses dans le texte, et d'en soutenir la lisibilité⁴¹⁶. C'est ainsi que nous avons attribué des couleurs différentes aux différentes voix de notre remédiation numérique de *LidantÛ fAram*.

⁴¹⁶ Jacques Roubaud adopte l'écriture polychrome dans une version non-publiée du *Grand Incendie de Londres*, Maurice Roche, dans *Compact*, et Jacques Sivan, dans son édition des *Nouvelles Impressions*

L'usage de couleurs inversées, suggérant l'alphabet des astres, l'usage d'orthographes mouvantes, rappelant le fonctionnement du *sdvig*, et enfin, l'usage d'une écriture polychrome soulignant la polyphonie de la zaoume nous a servi à souligner la lisibilité de la zaoume, son intention de clarté. Mais l'intention de clarté de la zaoume est contrebalancée, nous l'avons dit, par la volonté des zaoumniki de révéler la lettre en tant que telle derrière le mot, d'exacerber la dimension performative de la lecture, en explorant le champ de la typographie et de l'art du livre.

Traduire la dimension performative de la lecture nous a amené à un véritable travail de traduction intersémiotique, de transposition, depuis les codes d'un support singulier, l'imprimé, vers ceux d'un autre support, tout à fait différent du premier, l'écran d'ordinateur. L'environnement dans lequel nous avons travaillé nous a imposé ses propres contraintes. Le langage informatique HTML que nous avons utilisé, dans la mesure de nos compétences limitées, n'offre pas une gamme de polices typographiques aussi variées que celles employées par Iliazd. C'est là une contrainte propre à la création d'œuvres en réseau : les pages Internet tendent à n'utiliser que le contenu typographique accessible à l'utilisateur. De plus, l'écran de l'ordinateur n'offre pas les irrégularités que le choix du papier impose à la typographie, ni le plaisir tactile que ce choix offre au toucher (ou à l'œil qui anticipe ce toucher en s'identifiant au caractère imprimé). Or le plaisir que procurent ces aspects du support imprimé, la variété de la typographie, son grain propre, ses irrégularités, n'est pas à négliger, puisque, en attirant l'attention du lecteur sur le support même de sa lecture, ce plaisir éveille une dimension performative, kinésique, une dimension orale (la lecture dans la tête) ou une dimension musicale qui participe, en particulier dans les œuvres des zaoumniki, à l'esthétique globale du texte. La dimension de l'oralité d'un texte, ou sa

d'Afrique de Raymond Roussel. Voir Tiphaine Samoault, *idem*, ainsi que « Textes Visibles », dans *Etudes Littéraires*, volume 31, numéro 1, Automne 1998, p 15-27.

dimension musicale, ou encore kinésique ne sont pas à comprendre comme des éléments qui seraient mobilisés à la lecture par la seule valeur positive d'un signe, comme le suggère de façon erronée la théorie des correspondances, et qui seraient automatiquement transposées avec ce signe lorsque celui-ci change de support. Lire une réédition des poèmes de Kručënyh sur un papier médiocre ou sur un site web sans fantaisie ne nous procure pas le plaisir musical et rythmique que nous procure la lecture du même poème lithographié par Larionov. En d'autres termes, ce n'est pas la lettre « E » qui suggère le blanc, malgré ce que nous en dit le sonnet de Rimbaud. Mais nous ne voulons pas non plus suggérer que tout l'effet du poème repose dans la qualité et la richesse de son support. C'est plutôt la façon dont le texte, en posant des pièges à sa propre lisibilité, attire l'attention du lecteur sur une dimension de son support, qui rend ce support important. Il n'en reste pas moins que si l'on retire au texte la richesse de son support, l'effet programmé par l'illisibilité du texte est grandement diminué. La correspondance entre un sens et un autre, pendant la lecture, et la cohabitation de différentes formes artistiques dans un même texte n'est possible que par la façon dont le texte perturbe sa propre lisibilité pour révéler son support. Ainsi, comme l'explique Tiphaine Samoyault, l'usage de la polychromie, peut éveiller à la lecture la dimension musicale de ce texte, non pas en vertu d'un mystérieux principe de synesthésie qui établirait au niveau de notre système perceptif une correspondance entre différentes dimensions de la perception, mais parce que cet usage rompt, plus simplement, avec nos habitudes de lecture, qu'il pose un frein à la lisibilité du texte, et qu'il appelle par là même le lecteur à mobiliser des modes de jouissance, et en premier lieu celui de la voix :

« We can hypothesize that black has made the oral potentiality of literature disappear and that color, by undoing this marking of the written, reinscribes the voice in the space of the book, both its oral and its musical dimension.[...] This first interference of the visible and the audible works against the evidence of

color's initial effect, which was to make the text more legible, and put the reader-spectator into a situation of real discomfort. What a person reads is not in fact exactly what he or she sees, because the visible is driving the legible toward the audible ».⁴¹⁷

En même temps qu'elle clarifie différents niveaux du texte, l'écriture polychrome, poursuit Tiphaine Samoyault, répond à un désir plus immédiat, celui du coloriage. Le coloriage entre en contradiction avec le désir de clarification. Il renforce l'effet visuel de discontinuité du texte et perturbe sa lisibilité. Cette discontinuité, qui vient interrompre le flot continue de la lecture, a pour effet, toujours selon Tiphaine Samoyault, de mettre en avant la dimension orale de l'écriture. Utiliser une écriture polychrome a donc été un moyen pour remédier, d'un côté, à la pauvreté typographique du support électronique en réseau, et de l'autre, à la perte d'oralité que le passage à l'écran lisse et homogène implique.

Parmi les possibilités offertes par le support électronique pour remédier à l'homogénéité des polices de caractère ainsi qu'à l'absence de sensations tactiles qu'offre la lecture sur écran, nous avons aussi choisi d'articuler le texte à des enregistrements sonores. Ainsi, dans nos remédiatisations de *LidantÛ fAram* et des trois poèmes de Kručěnyh, nous avons adjoint à chaque mot zaoumien un bruit aléatoire ou particulier. Afin de préserver la nature arbitraire du lien entre l'écrit et la parole dans la zaoume, nous n'avons pas voulu adjoindre aux mots zaoumiens le son qui leur correspondrait idéalement dans une langue (comme le fait par exemple le site *Tango with Cows...* évoqué plus haut). Nous avons choisi de coupler les mots affichés à l'écran avec des bruits enregistrés ou créés par des ingénieurs du son⁴¹⁸, et choisis sans rapport avec les mots affichés. Pour *LidantÛ fAram*, nous avons choisi des bruits plutôt quotidiens et prosaïques, facilement reconnaissables (une cloche, un

⁴¹⁷ Tiphaine Samoyault, « Color Printings: On Three Polychrome Texts », *idem*, p. 245.

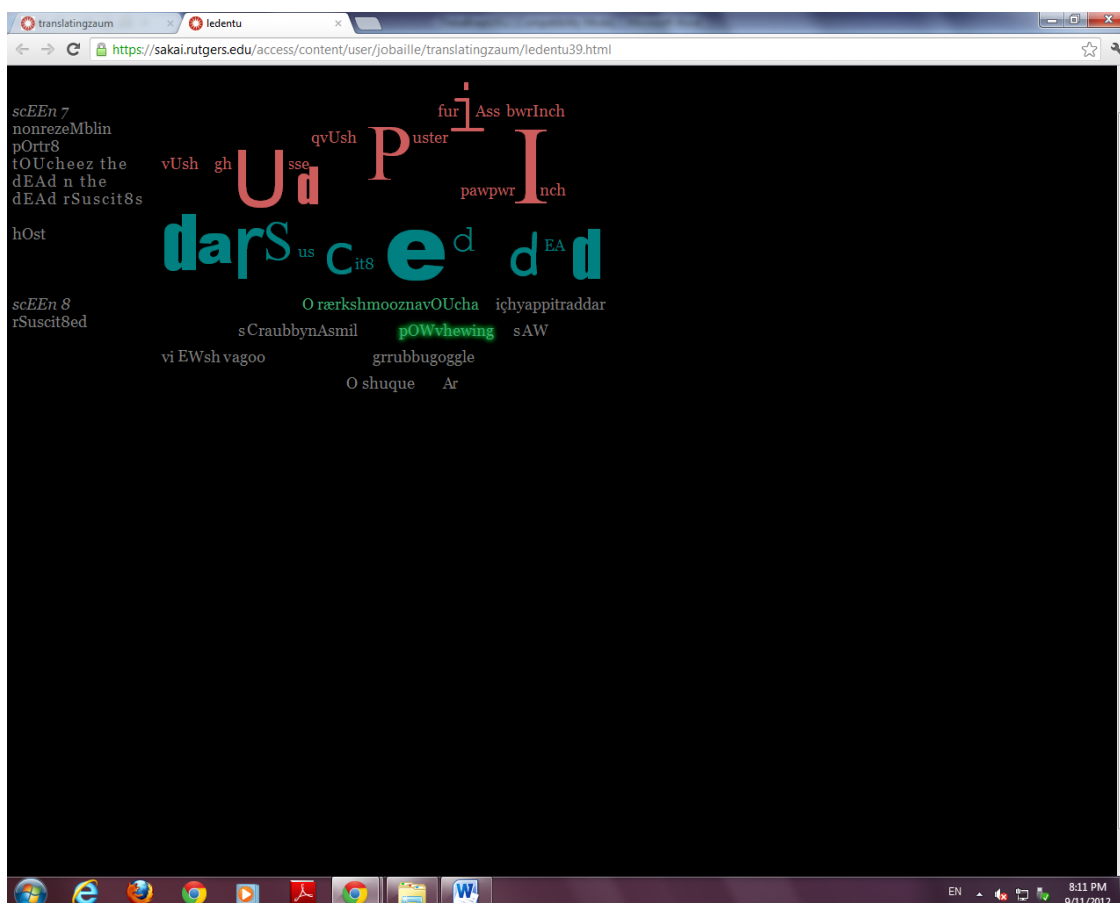
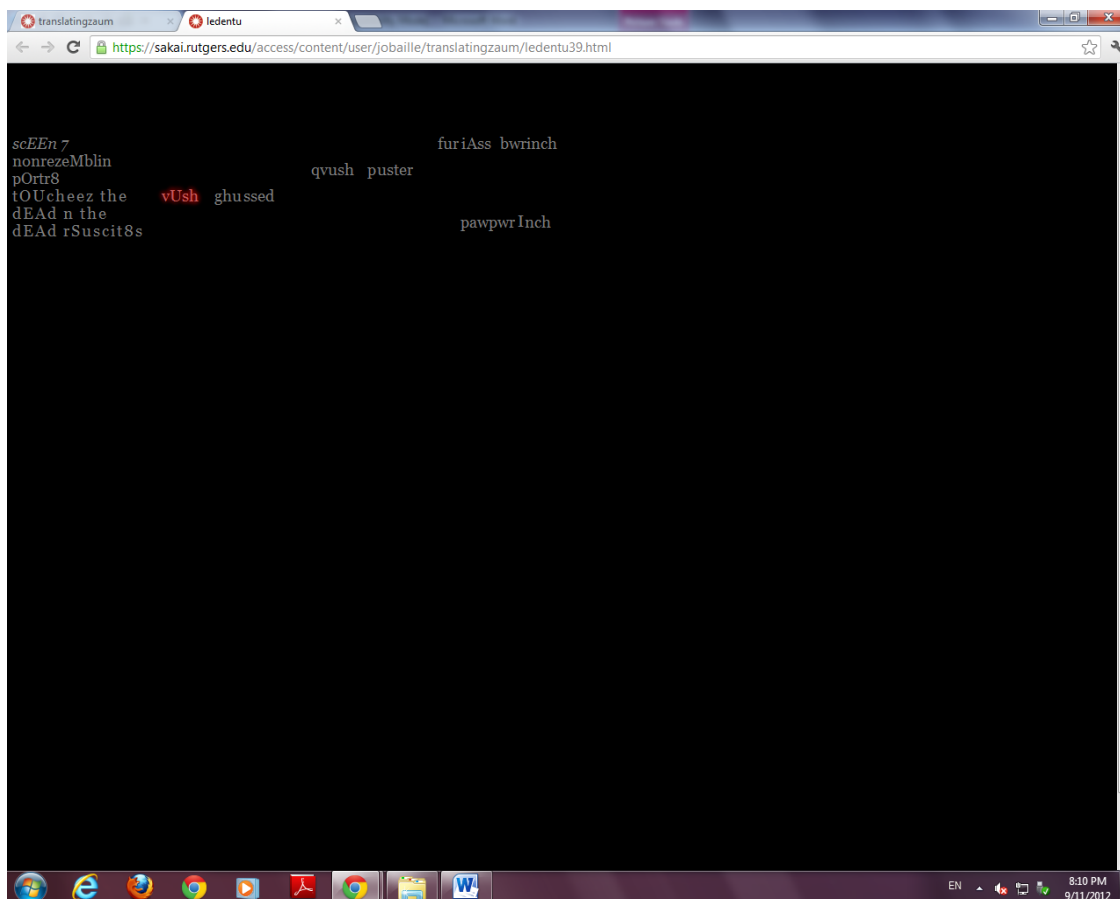
⁴¹⁸ Nous avons librement pioché dans la librairie collective entretenue par les usagers du site freesound.org

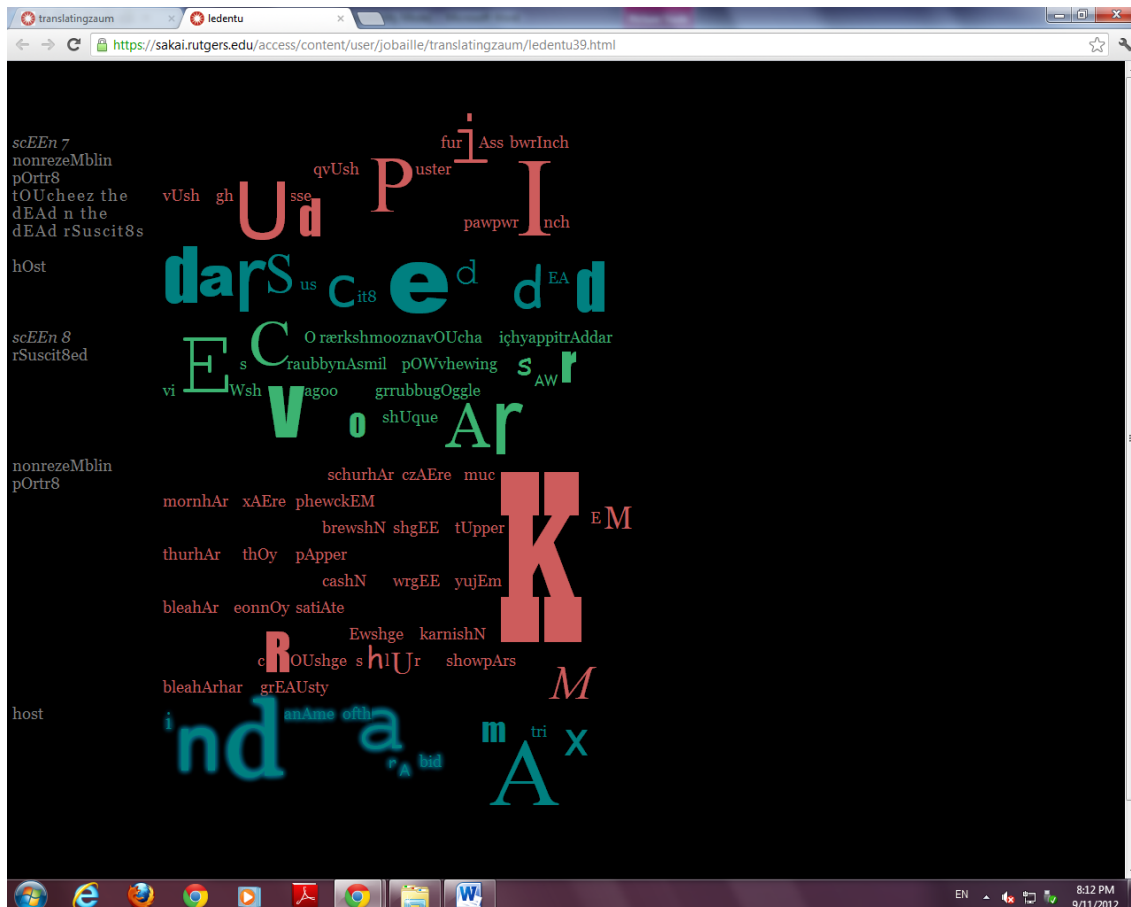
claquement, un éboulement, etc.). Il nous a semblé que ce type de sons traduisait la nature anodine, triviale, et quotidienne des caractères typographiques qu'utilise Iliazd. De plus, parce que ces sons imitent des bruits du réel, ils suggèrent un contexte narratif qui donne une résonance à la fonction théâtrale de cette pièce. Ces bruits fonctionnent un peu comme une mise en scène quelque peu abstraite, et dont l'interprétation est laissée à l'usager. Mais la nature arbitraire du choix de chaque son a surtout pour but de perturber la lisibilité des mots zaoumiens, et, par là, de renforcer la dimension performative de leur lecture. Autrement dit, ces bruits n'ont pas pour but de remplacer le bruit que les mots affichés peuvent faire naître dans la tête de chaque lecteur, mais sont une invitation à faire du bruit, au moins dans sa tête, à l'aide des mots affichés. Dans le cas des trois poèmes de Kručěnyh, nous avons exclusivement utilisé des bruits empruntés aux moyens de communication émergents : des interférences d'ondes téléphoniques sans fil, d'ondes téléphoniques câblées, de bips d'ordinateurs et autres sons mécaniques, autant de bruits qui suggèrent une interruption de la communication. Ce choix prend le parti d'accentuer le lien, déjà relevé par Kittler et Arndt Niebisch, entre les innovations de l'avant-garde historique et le « bruit » des machines⁴¹⁹. Ce lien ne relève pas d'un lien thématique. La machine, dans la poésie futuriste russe, n'est pas un thème poétique. Il s'agit, plus essentiellement, de l'exploration poétique du « dérèglement de tous les sens » provoqué par la multiplication des interférences entraîné par l'émergence de nouveaux moyens de communication.

Nous avons aussi voulu accentuer dans nos remédiatisations la nature rituelle de la lecture induite par les multiples médiations qu'installe Iliazd entre son livre et son lecteur. Pour ce faire, nous avons exploité l'interactivité permise par le langage

⁴¹⁹ Voir notre première partie pp. 89 et suivantes.

Javascript implanté dans l'environnement HTML. Le texte de *LidantÛ fAram* s'affiche progressivement à mesure que l'utilisateur frappe les touches multidirectionnelles de son clavier, choisissant ainsi l'ordre dans lequel le texte se déploie. Ainsi, le texte suscite, pour être lu, son propre événement, son rituel particulier, similaire, à ce titre, au rituel exigé par les jeux-vidéos. Voici par exemple quatre moments différents de la même page. Dans la première image, l'utilisateur n'a activé aucun mot. Seuls apparaissent les didascalies en gris et le premier mot de départ en rouge. Dans la quatrième image, l'utilisateur a activé tous les mots disponibles sur la page.





CONCLUSION

Dans notre première partie, nous avons donné une définition de la zaoume qui prend en compte ce qui nous semblait être, du point de vue qui nous intéresse, et qui est celui de la traduction, ses caractéristiques essentielles : *La zaoume est un néologisme russe utilisé pour désigner des mots qui sont la transposition en lettre d'un autre média*. Plutôt que de décrire la zaoume en référence à la linguistique, nous avons défini les différentes expériences des zaumniki selon la façon dont elles négocient les médias du son et de la lettre, d'un côté, et, de l'autre, le sens et le hors-sens. La théorie des médias et la théorie de l'information nous permettent de mieux comprendre en quoi l'information produite par la zaoume se distingue du « sens ». Le concept d'information permet d'élaborer l'idée d'un message qui ne ferait plus aucune référence au sens et de distinguer, d'un côté, la place qui revient au sens, une place résiduelle et antithétique au message que communique la zaoume, et, de l'autre, la place qui revient, non pas au non-sens, mais bien au hors-sens, le « bruit blanc » sur le fond duquel le média traduit de l'information en sens. Cette définition s'est révélée extrêmement fertile pour la compréhension de notre objet. Ainsi définie, la zaoume n'a aucun contenu propre, mais est une écriture qui force le lecteur à s'interroger sur la jouissance du phénomène de la lecture au-delà de son aspect herméneutique. Cette définition, loin de « spécialiser » notre objet dans une période ou un courant littéraire, nous a permis de comprendre en quoi la zaoume entrait en dialogue avec d'autres

phénomènes culturels de la même époque : la néologie, le *nonsense*, le *parole in libertà*, la typographie de Mallarmé, la théorie des correspondances, mais aussi le gramophone, le cinématographe et la psychanalyse.

Dans notre deuxième partie, l'analyse de la réception de la zaoume, au cours du vingtième siècle, de l'œuvre des zaumniki à travers ses traductions et à travers les écoles poétiques qui y ont fait référence nous a permis de montrer que le rejet, par l'idéologie communiste officielle, de la poésie d'avant-garde, et l'échec des stratégies de distinction des avant-gardes à fournir une réponse tenable, dans le contexte de l'entre-deux-guerres, aux nationalismes belligérants de l'Europe ont poussé le zaumnik Zdanevič-Iliazd à s'interroger plus avant sur les effets esthétiques, politiques et sociaux du livre. Iliasz, sous un nouveau nom, interroge l'héritage des avant-gardes historiques non plus du seul point de vue de leurs innovations formelles abstraites, mais, comme le feront la poésie sonore, la poésie concrète puis visuelle et la tradition du livre d'artiste, du point de vue des effets de discours que produisent leurs supports.

Dans notre troisième partie, nous avons confronté différentes théories de la traduction aux traductions de l'œuvre des zaumniki qui ont été produites dans la seconde moitié du vingtième siècle. Nous avons montré que la théorie de la « transposition créatrice » de Roman Jakobson, en segmentant la chaîne de production entre paraphrase et recherche d'équivalences formelles échoue à construire un principe de traduction pertinent pour la part non formalisable de la zaoume. La zaoume se définit par le fait que l'on ne peut pas la paraphraser à l'intérieur d'une même langue, puisqu'elle entretient avec la langue russe un rapport qui tient à la fois du même et de l'autre. La zaoume invite plutôt à considérer sa transposition d'une langue à l'autre comme une traduction « intersémiotique ». Si la zaoume est traduisible, c'est à la condition de

considérer que le rapport de la traduction à l'original se joue au niveau du média indifférencié de la langue de traduction en tant que ce média s'adresse à ce qui en lui-même lui est étranger. La traduction de la zaoume produit nécessairement un ballast de sens aléatoire et réinvestit le vœu des zaumniki que la zaoume soit une langue universelle, au titre non pas d'une langue chargée de significations universelles, mais d'une mise en lettre qui produit un sens relatif à chaque langue. La traduction de la zaoume, ou, plus précisément, la traduction zaoumienne, est donc une continuation de l'activité de traduction à l'œuvre dans la zaoume elle-même.

Dans notre quatrième partie, nous avons discuté de notre projet de traduction et de numérisation d'un extrait de la pièce zaoumienne de Zdanevič-Iliazd *LidantŮ fAram*, ainsi que de trois poèmes de Kručěnyh. Selon le principe déjà utilisé par Louis Zukofsky, nous avons d'abord réalisé une traduction homophonique pour ensuite essayer de recouper, au hasard des associations créées dans la langue de traduction par la traduction homophonique, des associations lexicales originales. Cette conversion ne pouvait et ne devait pas être systématique, mais interprétative et critique, afin d'accueillir l'étrangeté du texte zaoumien comme Autre. A partir de la numérisation de *LidantŮ fAram* réalisée par l'université d'Iowa, nous avons traité l'information typographique d'Iliazd comme une image vectorielle, ce qui nous a permis de convertir l'alphabet cyrillique du poème original en alphabet roman tout en conservant la dynamique visuelle de chaque lettre dans le mot et dans la page. Le passage de l'imprimerie mécanisée au numérique impliquait la transformation de l'information continue, immédiate et immuable du caractère d'imprimerie en l'information discrète, stratifiée et vacillante du signifiant numérique. Nous avons démontré que la mutabilité, sa nature vacillante, ainsi que la nature stratifiée de l'information numérique étaient inscrites dans l'œuvre imprimée des zaumniki. La zaoume est une

écriture qui appelle à trouver des solutions typographiques et numériques capable de traduire sa *ponctuation*, c'est-à-dire à la fois le comportement et le mode de lecture du texte, et les possibles visualisations qui en découlent. Si, pour les zaumniki, la poésie zaoumienne répondait à l'aspiration de révéler un au-delà de la raison et du langage, elle nous invite par conséquent à voir dans le code binaire qui sous-tend la littérature numérique comme une configuration moderne de « l'outre-raison ». C'est selon ce principe que nous avons créé, en nous appuyant sur le modèle des remédiatisations numériques de Raymond Queneau et Raymond Roussel, plusieurs remédiatisations numériques de Zdanevič et de Kručěnyh.

Les conceptions que nous avons vis-à-vis de ce qu'est la traduction sont-elles restées intactes ou ont-elles évoluées ? Nous étions partis, comme nous l'avons expliqué dans notre introduction, de l'idée que la traduction poétique pouvait s'inspirer des contraintes d'écriture développées par l'Oulipo. Utiliser la contrainte homophonique, en particulier, était notre idée de départ. L'attention que la théorie poststructuraliste des médias nous a permis de porter sur le rôle des médias dans les avant-gardes nous a permis d'enrichir le terme de contrainte d'une dimension nouvelle. Les contraintes que nous avons appliquées à notre projet de traduction prennent en compte aussi bien l'aspect visuel, kinésique et tactile de l'original. Notre discussion de la contrainte s'est appuyée sur le concept de lettre. Nous avons utilisé dans notre recherche plusieurs définitions du concept de lettre. D'abord, la lettre imprimée, telle qu'elle ressort des expérimentations typographiques des zaumniki, apparaît comme le média qui produit un ballast de sens avec des sons, et désigne ainsi dans le langage quelque chose qui n'est ni du sens ni l'absence de sens. Le concept de lettre tel qu'il est développé par Jacques Lacan dans les années 1970 nous a permis de décrire la façon dont l'écrit

trace un littoral, un bord hétérogène, dans l'espace de la langue, entre, d'un côté, le hors-sens, qui est une réalité irreprésentable, et, de l'autre, le sens, qui est un plaisir résiduel. Le concept de lettre, enfin, tel qu'il est développé dans la théorie de la « traduction-de-la-lettre » de Berman, nous a permis de comprendre en quoi la lettre pouvait être un média qui « ouvre l'Etranger » à l'espace propre de la langue de traduction. Le concept de lettre prend donc le sens, au terme de notre travail, d'un média, au sens le plus strict, qui trace dans l'espace de langue de traduction un littoral entre, d'un côté, le propre, le sens, la raison, et, de l'autre, l'étranger, le hors-sens, l'irreprésentable. Le concept de lettre nous a donc permis de penser la contrainte en traduction non pas comme un principe, une formule qui ferait s'équivaloir un original et une copie, mais comme un outil, un média qui produit la différence comme telle dans l'espace de langue propre, différence qui accueille l'Etranger en traduction.

Nous pensons ainsi pouvoir répondre positivement à la question que nous avons désiré poser dans notre travail : les conceptions que nous avons vis-à-vis de ce qu'est la traduction sont devenues autres ; la pratique et la critique de la traduction ont produit de la différence. Notre travail nous a amené à interroger la distinction jakobsonienne entre la transposition intersémiotique et la transposition interlinguale. Traduire la lettre d'un poème, ce qu'elle charrie de sons et de formes, d'un alphabet à un autre, pour ensuite tâcher de jouer des effets de significations qui découlent d'une telle transposition s'apparente autant à la transposition intersémiotique qu'à la transposition interlinguale. De même, notre transposition des éléments esthétiques liés aux livres vers le médium informatique nous a amené à faire des choix qui explorent les dimensions plastiques autant que linguistiques des textes traduits. Ainsi nous avons transposé le « langage » visuel et éditorial spécifique à l'art du livre dans le « langage » visuel de l'écran d'ordinateur. « Langage » est ici pris au sens

métaphorique d'un langage esthétique et une telle transposition relève bien évidemment de la transposition « intersémiotique ». Cependant, nous avons montré que le « langage » des livres futuristes était en vérité lui-même une ponctuation, une visualisation ou une traduction d'un langage au sens stricte : la langue zaoumienne. Le lien entre la typographie, la mise en page, la reliure des livres futuristes et la langue dans laquelle ces livres sont écrits crée un espace entre le « langage » au sens esthétique du terme et le langage au sens linguistique. Ainsi n'avons-nous pas seulement tâché de transposer un vocabulaire visuel dans nos remédiatisations numériques. Nous avons aussi traduit le langage zaoumien en code informatique. Traduire par exemple la ponctuation d'un vers dans le comportement d'un objet digital implique de jouer avec des éléments qui se situent entre la langue en tant que telle et le langage au sens esthétique du terme. La transposition d'un langage artificiel dans un langage mathématique se joue autant dans l'espace intersémiotique que dans l'espace interlinguale, l'un comme l'autre étant quelque chose qui est dans la langue sans en être vraiment.

Un mot, pour conclure, sur la spécificité du média informatique comme support de la traduction. Comme le remarquait déjà Marshall McLuhan dans son chapitre « Media as Translators », les médias électroniques, en tant qu'extensions de notre conscience, tendent à transformer les expériences variées enregistrées jusque-là par différents médias en information indifférenciée⁴²⁰. Comme l'écrit Kittler, l'ordinateur supprime ainsi la différence entre les médias et effacerait le concept même de média⁴²¹. L'ordinateur réduit tout au Même. En supprimant le concept de média, et en le remplaçant par le concept d'information, l'ordinateur n'efface-t-il pas aussi le concept de transposition intersémiotique ? Car pour transposer d'un média à un autre, encore

⁴²⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, id., p. 57.

⁴²¹ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, id., p. 16.

faut-il que ces médias soient différenciables. Dans ce cas le concept de traduction s'identifierait au concept de média, comme le propose McLuhan⁴²², et la traduction ne réaliserait plus que la réduction de l'Autre au Même. Notre travail de transposition a été un travail de remédiatisation de langages esthétiques et linguistiques variés dans le langage informatique et esthétique de l'ordinateur en réseau. À ce titre, il résiste à la transformation généralisée de toute expérience en information en proposant de voir dans le médium électronique l'espace d'un dialogue entre différents langages et médias. La traduction de livres de l'avant-garde historique en objets numériques est à ce sens une ouverture de l'ordinateur à ce qui lui est étranger. La remédiatisation numérique aura consisté, dans une certaine mesure, à réintroduire de l'Autre dans le média indifférencié de l'ordinateur.

⁴²² Les médias sont pour McLuhan des « métaphores actives dans leur pouvoir de traduire l'expérience en de nouvelles formes ». McLuhan, *idem*. Traduction personnelle.

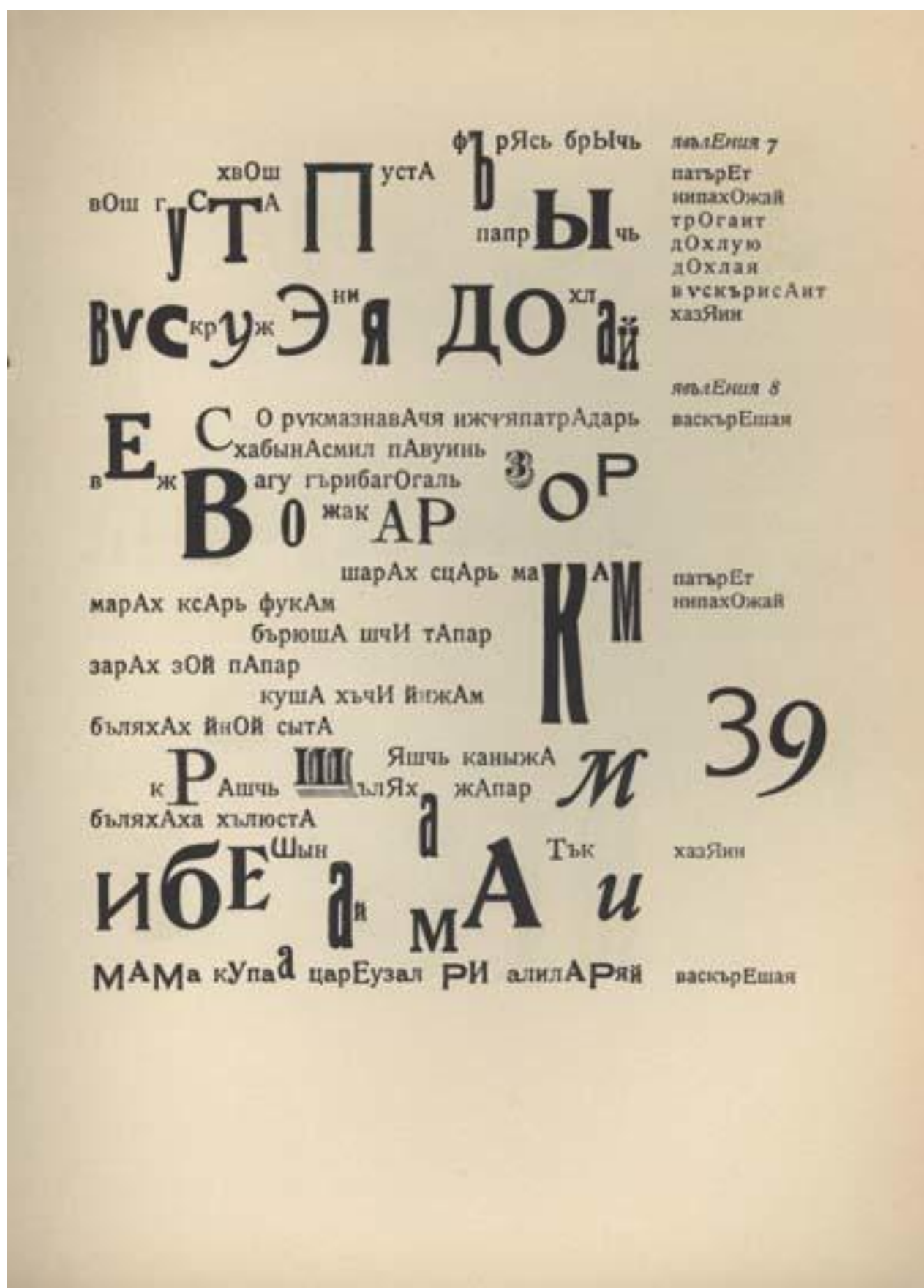
Annexe 1

Pages 39, 40, 41 et 42

De *Lidantû fAram*

Numérisées par l'université d'Iowa⁴²³

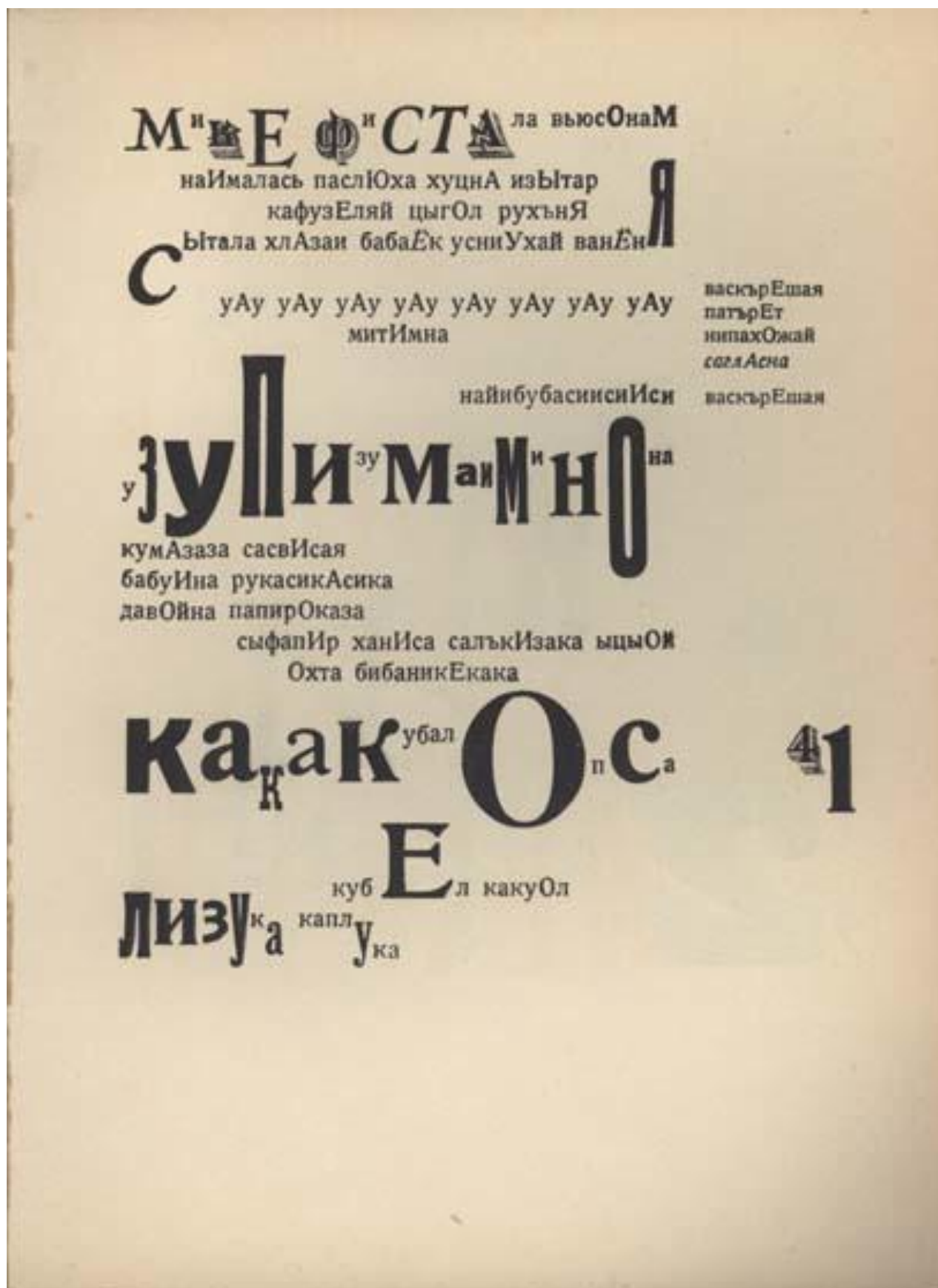
⁴²³ <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Ledantu/index2.htm>



Il'â Zdanevič-Iliazd, *lidantŭ fAram*, p. 40



Il'â Zdanevič-Iliazd, *lidant* *ŭ* *f* *Aram*, p. 41



Il'â Zdanevič-Iliazd, *lidantŭ fAram*, p. 42



Annexe 2

Translittération des pages 39, 40, 41 et 42 de *LidantÛ fAram*

Translittération de la page 39 de *LidantŪ fAram*⁴²⁴

vOš gustA	f'rÂs' brYč' hvOš pustA naprYč'	âv''lEniâ 7 part''rEt nipahOžaj trOgait dOhlujo dOhlaâ výsk''risAit
výskružEniâ dOhlaj		xazÂin
O rÿkmaznavAčâ izpsâpatrAdar' shabyhAsmil pAvuin' vežvagu g'ribagOgol zor O žak Ar		âv''lEniâ 8 vask''rEšaâ
marAh ksAr' fukAm b''rûšA ščI tAtar zarAh zoj pApar kuša h''čI jižAm b''liahAh jnOj sytA	šarAh scAr' makAm Âšč' kanyžam krAšč š''lÂha žApar	part''rEt nipahOžaj 39
b''lâhAha hl''ûstA		hazÂin
ibEšynaj mat''ki		
mAma kUpaa carEuzal rI alilArâj		vask''rEšaâ

⁴²⁴ Cette translittération, à caractère informatif, adopte une typographie qui répond à un souci de clarté. Nous avons ajouté au système de translittération ISO 9 : 1995 (GOST 2002 (A)) le bigrame « *ps* » qui transcrit ψ , une lettre désuète du russe. Afin de ne pas confondre cette transcription avec la translittération p+s, nous avons mis *ps* en italique.

Translittération de la page 40 de *LidantÛ fAram*

	irOdu lubAba kIgu uzIl huf' rEn
	anUf' rāj bicYnt utr''Izy saragAsaga sAtal
	Osk katafA
	mOrûzu sEvahul
	iIna iOna cYcy gasOha
40	mitImna
	uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu
vask''rEšaâ	mitImna
part''rEt	
nipahOžaj	
saglAsna	
	fazAra ustamIla dagOdu sEcyn'
vask''rEšaâ	bahUila sOsu
	lizarÛ
	fafaOn harhAs
	vynOnu scÈdal
	zamImila šaf' Âl
	Ûka

Translittération de la page 41 de *LidantÛ fAram*

mikE fistAla v'ûsOnam	
naImalas' paslÛha hyncA izYtar	
kafuzElâj zygOl ruh''nÂ	
sYtala hlAzai babaĖk usniUhaj vanĖnâ	
uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu	vask''rEšaâ
mitImna	part''rEt
	nipahOžaj
	saglAsna
najibubasiisiIsi	vask''rEšaâ
uzupizumaiminOna	
kumAzaa sasvIsaâ	
babuIna rukasikasika	
davOjna papirOkaza	
syfapIr hanIsa sal'kIzaka ycyOj	
Ohta bibanikEkaka	41
kakakubalOpsa	
kubEl kakuOl	
lizUka kaplUka	

Translittération de la page 42 de *LidantÛ fAram*

vask''rEšaâ	uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu uAu
part''rEt	mitImna
nipahOžaj	
saglAsna	
42	

Annexe 3

**Traduction en direction du français des pages 39, 40, 41 et 42
de *LidantŪ fAram***

Traduction en direction du français de la page 39 de *LidantÛ fAram*

fûruasse bruïsgis	scène 7
crevouche pousse	lportrè
vouche gousse	pareçemblan
	touche
papruïsgis	l'amorte
	l'amorte
	reçussite
l'amorte reçussitée	l'ôte
O crïmmassenavachie ugipsçillaparadon	l'arréçussitée
çrabbœgnasmît paonvouin	
vugievagoure golbouillédov	çœur
ô geagard	
chaurhôte tsârg maquahmm	lportrè
maurhôte qsârg foquahmm	pareçemblan
brouillichant çhîs tapeure	
zaurhôte sœil papeure	
couchant criçhîs hugéhmm	
blueurhôte ignœil soite	
hyache qanœgéhmm	39
claçhe churleurhôte japeure	
blueurhôrhô cloaste	
parluthérusse enrajé	l'ôte
maman coupaâ tsarosséal ris halilluraille	l'arréçussitée

Annexe 4

**Traduction en direction de l'anglais et transposition typographique
des pages 39, 40, 41 et 42
de *Lidant ū fAram*⁴²⁵**

⁴²⁵ Zdanevič-Iliazd, traduction de Jonathan Baillehache, in « The Infernal Intimacy of Iliazd's Book: The Work of Ilja Zdanevič », *The Wolf Magazine*, numéro 26, avril 2006 pp. 83-90.

fur[•] Ass brwInch
 qvUsh Uster i
 vUsh gh sse d P pawpwr I nch
 scEEn 7
 nonrezMblin
 pOrtr8
 tOUcheez da
 dEAd n da
 dEAd rSuscit8s
 dars_{us} C^{it8} d D^{EA} d
 hOst
 O rærkshmooznavOUcha ish3yappitrAddar
 scEEn 8
 rSusCit8d
 sCraubbynAssmil pOWvhewing
 vi^{Wsh} E agoo grubbugOggle S^{AW}R
 V 0 schUque AR
 schurhAr czAEre muc^E
 mornhAr xAEre phewckEM
 brewshN shgEE tUpper
 thurhAR thOy pApper
 cashN wrgeEE yujEm
 bleahAr eonnOy satiAte
 Ewshge karnishN
 c^ROUshge s^HU showpArs
 bleahArhar grEAUsty
 iN^{anAmovd} d^r A^{bid} M A^{Tri} x
 MUMy cOUpa^a czaerEusal w^rI alullEEpay
 rSuscit8d
 39

40

herOde lewbAbe kigUrl hussYl grouffrIEn
 anUffray bitthInt hewtrEAsy surrogAssaga th@al

wh0 **S**^q **a**^c **f** **A**

mUrreusel sEAfuggroul

yUnher yOnah hIsthist gha **ss** Owcral
 meantImate

0

rSuscit8d
 nonrezMblin
 pOrt8
NRmony

wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw w

M^{ea} **n**^T **I** **M** **a** **t** **e**

rSuscit8d

phasaurOral haustamllad dugOUdly sUxawng

Z^{aawEIrlea sEssel}
 lix **b** arOUse

whinAWknout stAchewdall
 fafa **O** h gargrAsh

thumimllad shaff **y** All

E **W** **K**^a

M^{win} **O**^{hg} **F**ⁱⁿ **S**^{tu} **T**^u **U**^{lang} **phiewsi** **O**^{na} **M**

nAmeauleast powslEWhark crossnUde hearsYtar
qhuffusIlIer thsAngle wrucknyAW

S^{ati}Atall rhOUseye babyOnk ozsnOOray vainyArn^{en}

wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw
meantlmate

rSuscit8d
nonrezMblin
pOrt8
NRmony

nabboobassiiciIssus

rSusCt8d

oo **Z**^{oo} **U**^{zoo} **P**^{ee} **ee** **M**^{ahey} **M**^y **H**^{we} **A**^{name}

cumothAsic saswhlzfied
babOOOn ruckussicAssyche
taffAnny papeewArcasus

soughapEAR kharnlse sulckIssarky titsOh
hUnthuh bimbunnyukInckacao

coc **k** **a** **g** ^{Obbl} **Q** ^p **s** **4** **1**

cubh **EE** ^l cracuddOll

l **ism** **oo** **ch** ^{kapl} **oo** ^{ch}

rSuscit8d

nonrezMblin

pOrt8

NRmony

W O W^w
 OW wOw wOw wOw wOw wOw wOw wOw
 E

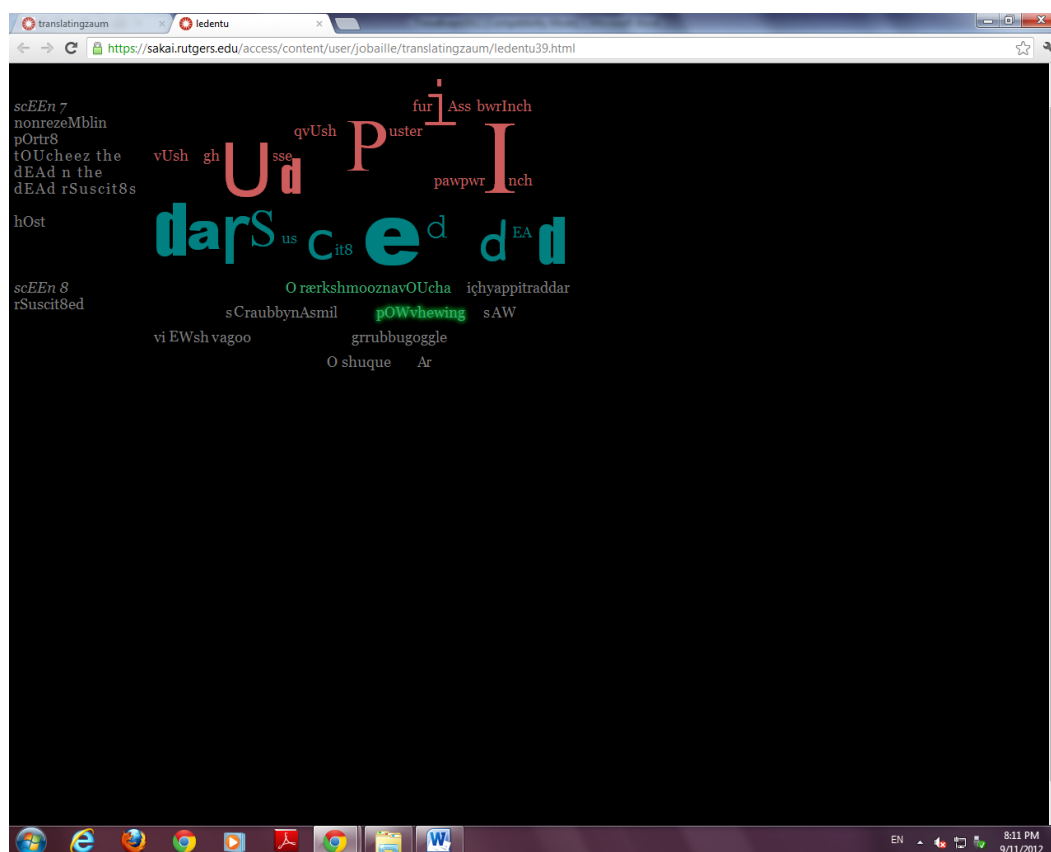
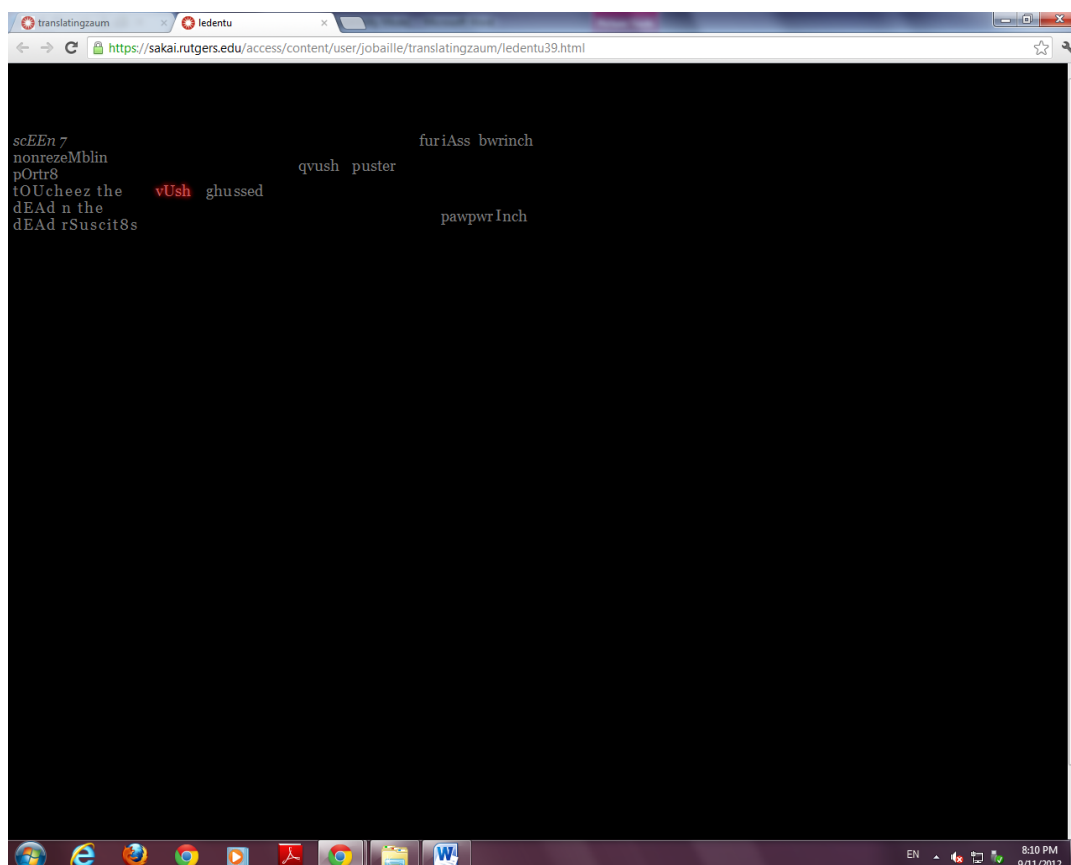
M
 EA
 H
 I
 M
 a te

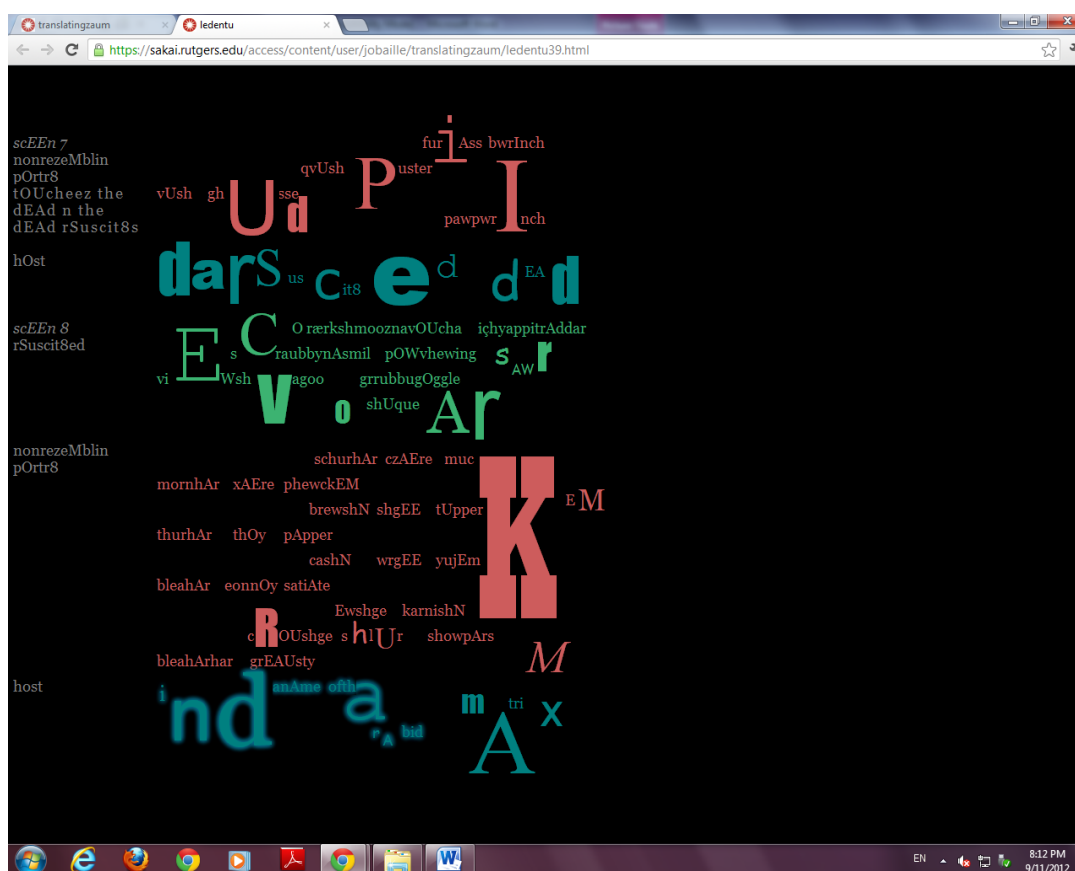
4 2

Annexe 5

**Quatre moments de la remédiatisation numérique
de notre traduction en direction de l'anglais
de la page 39
de *Lidant* f*Aram*⁴²⁶**

⁴²⁶ www.bit.ly/Lx4Gbf (accessible depuis les serveurs Google Chrome ou Firefox sur PC – Windows - uniquement)





Annexe 6

Numérisation de trois poèmes de Kručěnyh extraits du recueil *Pomada*⁴²⁷

⁴²⁷ Numérisation réalisée par le Getty Research Institute, URL : http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

З стихотворенія
написаня на
собственной языкѣ
от др. отливается;
слова его не имеют
определеннаго значенія

✕

№1. Дир бул иыл
удъишур
скул
вы со бу

л л ээ

2
 фронт фронтъ вст
 не спорю влюблен
 терпимъ языкъ
 то было и у дикихъ
 племен

3
 Та са мае
 ха ра бау
 саем сию дубъ
 радуб мола
 аль

Annexe 7

**Translittération de trois poèmes de Kručėnyh
extraits du recueil *Pomada***

3 stihotvoreniâ
 napisanyâ na
 sobstvenom âzyke
 ot dr. otličaetsâ :
 slova ego ne imeût
 opredelinago značeniâ

*

N 1. Dyr bul šyl
 ubeš šur
 scum
 vy so bu
 r l èz

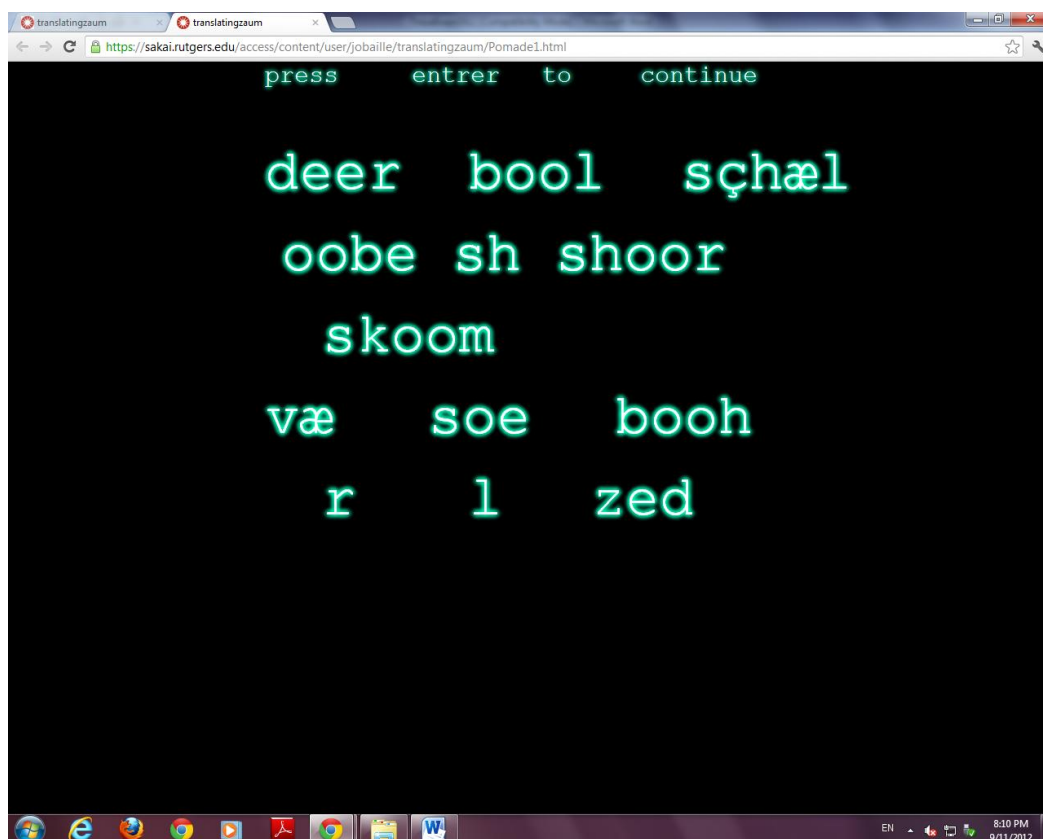
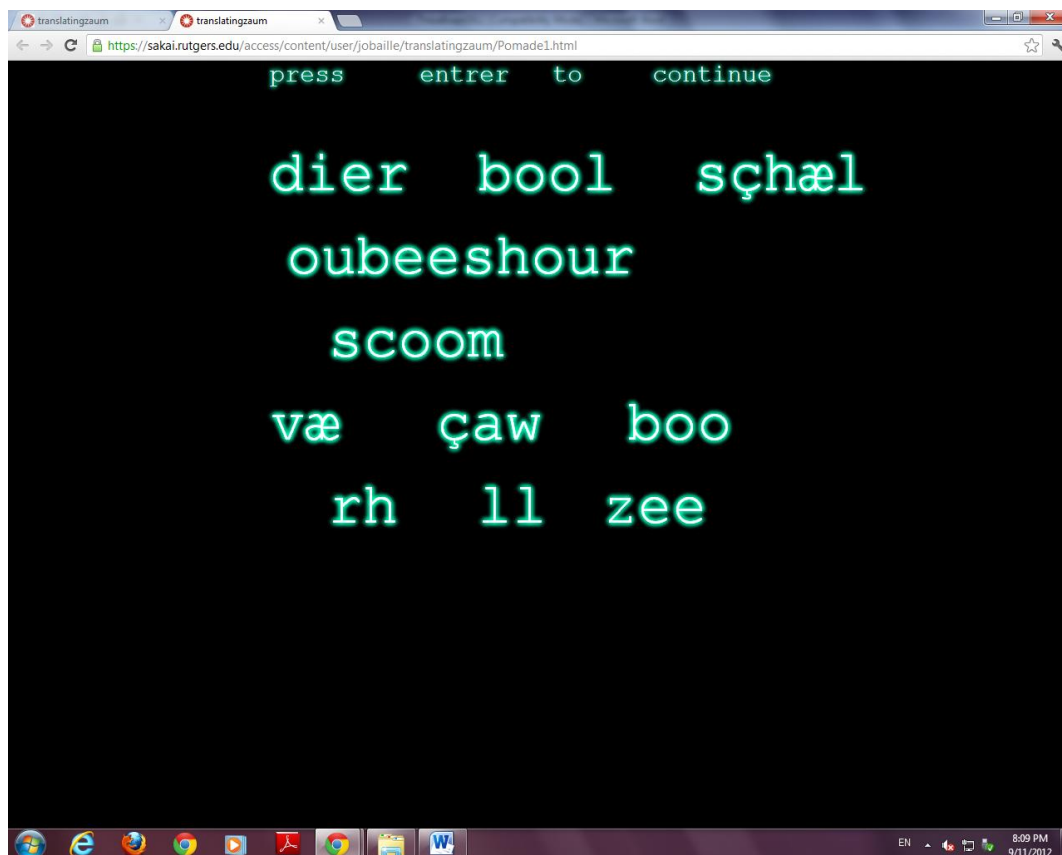
N 2. Frot fron yt
 ne sporû vlûblen
 černyj âzyk
 to bylo u dikih
 plemen

N 3. Ta sa mae
 ha ra bau
 saem siu dub
 radub mola al

Annexe 8

**Deux moments de la remédiatisation numérique
de notre traduction en direction de l'anglais
d'un poème de Kručěnyx extrait du recueil *Pomada*⁴²⁸**

⁴²⁸ www.bit.ly/Lx4Gbf (accessible depuis les serveurs Google Chrome ou Firefox sur PC – Windows - uniquement)



Bibliographie

Œuvres de zaoumniki

KRUČĚNYH, Aleksej, *Слово Как Таковое* [*Slovo Kak Takovoe*], Moscou, 1913, URL : <http://futurism.ru/manifest/slovo.htm>

Помада [*Pomada*], Moscou, 1913, URL : http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

Декларация заумного языка [*Deklaraciâ Zaumnogo Âzyka*], Baku, 1921, URL : <http://www.futurism.ru/manifest/zaum.htm>

Сдвигология русского стиха [*Sdvigologiâ Ruskogo Stiha*], Moscou, 1922, URL : <http://ruslit.raumlibrary.net/book/kruchenih-kukish/kruchenih-kukish.html#work002002>

500 новых острот и каламбуров Пушкина собрал А. Крученых [*500 novyh ostrot i kalamburov Puškina Sobral A. Kručënyh*], Moscou, 1924, URL : <http://www.bibliophika.ru/index.php?id=3522>

KRUČĚNYH, Aleksej et ALÂGAROV, *Заумная гнига* [*Zaumnaâ gniga*], Moscou, 1915.

TERENTEV, Igor, *17 Ерундовых Орудий* [*17 Erundovyh Orudyij*], Tiflis, 1919, *Собрание Сочинение*, [*Sobranie Sočinenie*], Bologne, S Francesco, 1988.

HLEBNIKOV, Velimir, «*Разговор Олега и Казимира* » [*« Razgovor Olega i Kazimira »*], *Первый Журнал Футуристов* [*Pervyi Žurnal Futuristov*], 1914.

«*Радио Будущего* » [*« Radio Buduševo »*], *Творения* [*Tvoreniâ*] , Soveckij pisatel', 1986, p. 637.

«*Бобэоби* » [*« Bobèobi »*], *Творения* [*Tvoreniâ*], Soveckij pisatel', 1986, p. 54.

ZDANEVIČ-ILIAZD, П'â, *лидантЮ фАрам* [*lidantÛ fAram*], dans *Философия футуриста, романы и заумные драмы* [*Filisofia futurista, romany i zaumnye dramy*], Gileâ, Moscou, 2008.

Interview donnée à Catherine Vologne, Arts, n°120, le 20 juin 1947.

Poésie de mots inconnus, Paris, éditions du degré 41, 1948.

Boustrophédon au miroir, avec des gravures à l'eau forte de Georges Ribemont-Dessaignes, éditions du degré 41, 1971.

« Pour défendre Barrès », édité par Régis Gayraud, *Les Carnets de l'Iliad club*, numéro 2, 1992, pp 57 et suivantes.

« Le Degré 41 sinapisé », édité par Régis Gayraud dans *Pleine Marge*, numéro 33, Juin 2001, pp. 106 et suivantes.

« Un laboratoire de poésie : L'université du degré 41 », *Comædia*, le 4 décembre 1921, cité par Régis Gayraud dans la présentation « ILIAZD, L'avant-garde russe racontée aux dadas », in *Pleine Marge*, numéro 33, Juin 2001.

Traductions d'œuvres de zaoumniki (par ordre chronologique)

ANTHOLOGIES

Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours, traductions de Benjamin GORIÉLY, Bordas, 1947.

Anthologie de la poésie russe, traduction de Jacques DAVID, Stock, 1949.

Anthologie de la poésie russe, traductions d'Emmanuel RAÏS et Jacques ROBERT, Stock, 1949.

Anthologie de la poésie russe du dix-huitième siècle à nos jours, traductions de Katia GRANOFF, Gallimard, 1961.

Anthologie de la poésie russe : La renaissance du vingtième siècle, traductions de Nikita STRUVE, Aubier-Flammarion, 1970.

KRUČENYH, Aleksej, *Pomade*, traduction d'Allison Pultz et Gerald Janecek, URL : http://www.getty.edu/art/exhibitions/tango_with_cows/slideshow.html

3 poèmes, traductions de Jonathan Baillehache, 2012, URL : www.bit.ly/Lx4Gbf

HLEBNIKOV, Velimir, « La Tentation du pêcheur », traduction d'Elsa TRIOLET, *Anthologie de la poésie russe*, Seghers, 1965.

Poèmes Choisis, traduction de Luda SCHNITZER, P.-J. OSWALD, 1967.

Le Pieux du Futur, traduction de Luda SCHNITZER, l'Age d'Homme, 1970.

« Zanguézi » (extraits), « Lointain Bloncheveux », « Razine », traduction d'Yvan MIGNOT, *Action Poétique*, n° 63, 1975.

« Zanguézi » (extraits), *La Création Verbale*, traduction de Catherine PRIGENT, Christian Bourgois, 1980.

« Eclairante libertitude », *Zanguézi et autres poèmes*, traduction de Jean-Claude LANE, Flammarion, 1996.

ZDANEVIČ-ILIAZD, Il'â, « Vaque... », traduction d'André MARKOWICZ, *Les Carnets de l'Iliazd club*, 1, Clémence Hiver, 1990.

Lettres à Morgan Philips Price, traduction de Régis GAYRAUD, Clémence Hiver, 1990.

L'Ane à louer (extraits), traduction de Régis GAYRAUD, in *Modernités russes*, n°2, Lyon-III, 2003.

LidantÛ fAram (extraits), traductions de Jonathan BAILLEHACHE, 2012, URL : www.bit.ly/Lx4Gbf

LidantÛ fAram (extraits), in « The Infernal Intimacy of Iliazd's Book: The Work of Il'â Zdanevič », traduction de Jonathan BAILLEHACHE, *The Wolf Magazine*, numéro 26, avril 212.

Littérature critique et théorie

Théorie de la traduction

BAETENS, Jan et SCHIAVETTA, Bernardo, « A propos de *Formules* numéro 2 », *Formules, revues de littérature à contraintes*, numéro 2, L'Age d'Homme, 1998-1999.

BENJAMIN, Walter, « La Tâche du traducteur », traduit par Maurice de GANDILLAC, traduction revue par Pierre Rusch, *Œuvres*, 1, Gallimard, Folio, 2000.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999.

BOURITCH, Vladimir, « Des principes fondamentaux de traduction d'œuvres écrites en vers libres », *Change*, n° 14, 1973.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Seuil, 2008.

DERRIDA, Jacques, *Ulysse Gramophone : deux mots pour Joyce*, Galilée, 1987.

« Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? », *Quinzièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1998)*, Actes Sud, 1999.

ECO, Umberto, « Interpretare non è tradurre », *Dire quasi la stessa cosa / Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2003.

GAYRAUD, Régis, « Traduire "l'intraduisible": quelques exemples paradoxaux », in *De la traduction : sur les chemins de Saint-Jérôme. Colloque de l'Association Internationale des Amis de Valéry Larbaud*, Vichy, les 30-31 mai et 1^{er} juin 1997, textes réunis et présentés par Françoise Lioure, Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand II, 1998.

GROTH, Miles, *Translating Heidegger*, Humanity Books, 2004.

HOOLEY, David M., *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Associated University Press, 1988.

JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), traduit par N. Ruwet, in *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.

LATOUR, Bruno et LOWE, Adam, « The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Fac-Similes », dans *Switching Codes, Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Art*, édité par Thomas Bartscherer et Roderick Coover, The University of Chicago Press, 2011.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1961.

LUNDELL, J.A., « Principes d'écriture », in *A Grammatical Miscellany offered to O.Jespersen on his seventieth birthday*, Copenhagen, Levin and Munksgaard, 1930.

MATHEWS, Harry, « Oulipo et traduction : le cas du maltais persévérant ». *Un art simple et tout d'exécution*, traduit de l'américain par Marie Chaix, Circé, 2001.

MEIGRET, Louys, *Le Trètté de la grammere françoëze*, Paris, 1550, f.15.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

NYROP, Kristofer, *Grammaire Historique de la langue française*, tome III, Itme éditions, 1908.

PASTIOR, Oskar, *Spielregel, Wildwuchs, Translation / Règle du jeu, Ulcération, Translation*, traduit de l'allemand par Jürgen RITTE, la Bibliothèque Oulipienne n°73, 1995.

ROBEL, Léon, « Polivanov et le concept de surdité phonologique », *Change*, numéro 3, 1969.

« Transformer, traduire », *Change* n°14, 1973.

« La Traduction en jeu », *Change*, n°19, 1974.

STEINER, George, *Poem into Poem*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

WELLISH, Hans H., *The Conversion of Scripts, Its Nature, History and Utilization*, University of Maryland, John Willey and Sons, 1978.

Histoire et critique des avant-gardes littéraires

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie Sonore, élément de typologie historique*, Les Editions le clou dans le fer, 2009.

BOYM, Svetlana, *Death in quotation marks, cultural myth and the modern poet*, Harvard University Press, 1991.

BULATOV, Dmitrij, « *pri-govori i po-slishanie* », dans *Homo Sonorus : An International Anthology of Sound Poetry*, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001.

DENNES, Maryse, « L'Influence de Husserl en Russie au début du XXème siècle et son impact sur les émigrés russes à Prague », *Cahiers de l'ILSL*, numéro 9, 1997.

DERRIDA, Jacques, *De La Grammatologie*, Minuit, 1967.

DONCHIN, G., *Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton & Co, La Hague, 1958.

DRUCKER, Johanna, *The Visible World: Experimental Typography and Modern Art Practice*, University of Chicago Press, 1994.

« Experimental/Visual/Concrete » et « The Future of Writing in Terms of Its Past », dans *Figuring the Word*, Granary Books, 1998.

ECO, Umberto, *L'Œuvre Ouverte*, traduit par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Seuil, 1965.

FARYNO, Jerzy, « *Paronomia – anagramma – Palindrom v poètike avangarda* », *Wiener Slawisticher Almanach*, Band 21, 1988.

FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963.

GAYRAUD, Régis, *Il'â Zdanevič (1894-1975) L'Homme et l'œuvre*, sous la direction de Michel Aucouturier, Paris IV, 1991.

« Promenade autour de Ledentu Le Phare », *Ledentu Le Phare*, Allia, Paris, 1995.

« Retour sur une polémique : Le Lettrisme d'Isidore Isou face à la zaoum' d'Il'â Zdanevič, essai de comparaison de deux systèmes en conflit », *Slavica occitania*, n°10, 2000, pp. 103-122.

« ILIAZD, L'avant-garde russe racontée aux dadas », in *Pleine Marge*, numéro 33, juin 2001.

« Du *sdvig* au détournement. L'allusion extrême dans les avant-gardes russes (années 1920) et françaises (1950) », *L'allusion en poésie*, études réunies par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Université de Blaise-Pascale, 2002.

GORIELY, Benjamin, *La poésie nouvelle en U.R.S.S.*, Editions du Canard Sauvage, 1928.

Les poètes dans la révolution russe, Gallimard, 1934.

Le Avanguardia letteraria in Europa, Feltrinelli, 1967.

GROYS, Boris, *Staline Œuvre d'art totale*, traduit du russe par Edith LALLIARD, éditions Jacqueline Chambon, 1990.

HAYLES, Katherine, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, 2008.

HIGGINS, Dick, « Four Points Toward a Taxonomy of Sound Poetry », dans l'anthologie *Homo Sonorus: An International Anthology of Sound Poetry*, édité par Dmitry Bulatov, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001.

ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947.

Les Véritables Créateurs et Falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme (1965-1973), in *Lettrisme*, n°16-20, 1973.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, 1963.

« La Nouvelle Poésie Russe », article publié originellement en 1921 à Prague et rédigé en 1919, traduit dans les *Questions de poétiques* par Tzvetan Todorov, Seuil, 1973, p. 24.

My Futurist Years, édité par Bengt Janglefdt et Stephan Rudy, traduction de Stephan Rudy, New York, 1997.

KITTLER, Friedrich A., *Discourse Networks 1800/1900*, traduction anglaise de Michael METTEER, avec Chris CULLEN, Stanford University Press, 1990, p. 312.

- Gramophone, Film, Typewriter*, traduction de Geoffrey Winthrop-Young et Michael Wutz, Stanford University Press, 1999.
- LIVŠIĆ, Benedikt, *L'Archer à un œil et demi*, traduit préfacé et annoté par Emma Sebald, Valentine et Jean-Claude Marcadé, éditions l'Age d'Homme, 1971.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, URL: <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>.
- MARKOV, Vladimir, *Russian Futurism: A History*, Berkeley, 1968.
- MCLUHAN, Marshal, *Understanding Media*, McGraw-Hill, 1964.
- MOEGHIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Jean Michel Place, 1979.
- PERLOFF, Marjorie, *The Futurist Moment*, University of Chicago Press, 2003.
- POZNER, Vladimir, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, éditions du Kra, 1929.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Color Pinrtings : On Three Polychrome Texts », traduction par Anamaria BANU, dans *Visible Writings, Cultures, Forms, Readings*, édité par Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, 2011.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de Linguistique Générale*, Payot, 1971.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, « L'Art comme procédé », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966.
- SCHELER, L., *Iliazd, du Mont Caucase au Montparnasse*, cité dans Hélène Zdanevitch, « Il Zdanevič à Paris : 1921-1923 », in *L'Avanguardia a Tiflis*, édité par Luigi Magarotto, Università degli studi di Venezia, 1982.
- SERGE, Victor, *Littérature et révolution*, Cahiers Bleus, 1932.
- SHAW, Mary, *Performance in the Texts of Mallarmé, the Passage from Art to Ritual*, Pennsylvania University Press, 1993.
- « *Un Coup de Dés and La Prose du Transsibérien* », *Visible Writings, Cultures, Forms, Readings*, édité par Marija Dalbello et Mary Shaw, Rutgers University Press, 2011.
- SIGEY, Sergej, « Pravil'nyj sposob hlopanyj dver'û », dans l'anthologie *Homo Sonorus: An International Anthology of Sound Poetry*, édité par Dmitry Bulatov, The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, 2001.

STEWART, Garrett, *Reading Voices: Literature and the Phonotext*, University of California Press, 1990.

THRIFT, Nigel, *Environment and planning D: Society and Space*, numéro 22, 2004.

VROON, G., *Velimir Hlebnikov's Shorter Poems: A key to the Coinages*, Ann Arbor, Michigan Slavic Materials, 1983.

WILLIAMS, Emmett, *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York, 1967.

Langues inventées

ABAS, Françoise, *Le « Zaum » dans la poésie russe*, soutenue à l'INALCO sous la direction de Léon Robel, 1989.

DE FONTENAY, Elizabeth et PASQUIER, Marie-Claire, *Traduire le parler des bêtes*, l'Herne, 2008.

KAFKA, Franz, « Discours sur la langue yiddish », *Préparatifs de noce à la campagne*, traduction de Marthe ROBERT, Gallimard, 1957.

JAKOBSON, Roman, « Glossolalie », *Tel Quel*, numéro 26, 1968.

« Langage enfantin / aphasie et lois générales de la structure phonique », *Langage Enfantin et aphasie*, traduit par Jean-Paul Boons et Radmilla Zygoris, Minuit, 1969.

JANECEK, Gerald, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego State University Press, 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Textes Visibles », *Etudes Littéraires*, Volume 31, Numéro 1, Automne 1998.

YAGUELLO, Marina, *Les Langues Imaginaires, Mythes, Utopies, Fantômes, Chimères et Fictions linguistiques*, Seuil, 2006.

Littérature à contrainte

BENS, Jacques, *Oulipo : 1960-63*, Christian Bourgois, 1980.

LE TELLIER, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, le Castor Astral, 2006.

OULIPO, *La Littérature Potentielle*, Gallimard, 1988.

Atlas de La littérature potentielle, Gallimard, 1981.

Psychanalyse

LAURENT, Eric, « La lettre volée et le vol sur la lettre », URL :
www.lacanchine.com/laurent_01.html

FOUCAULT, Michel, « La Pensée du dehors », *Dits et Ecrits*, Tome 1, Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund, *Œuvres Complètes*, v. XV, édition d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Presses Universitaires de France, 1996

LACAN, Jacques, « Le Séminaire sur « La Lettre volée » », « La Chose Freudienne », *Ecrits 1*, Seuil, 1966.

« L'Écrit et la parole », *Séminaire X, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, édition de Jacques-Alain Miller, Seuil, 2006.

Séminaire XIX, ...ou pire, édition de Jacques-Alain Miller, Seuil, 2011.

Autres textes littéraires cités

BORGES, Louis, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, traduit par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Gallimard, 1983.

CARROLL, Lewis, préface à *The Hunting of the Snark, an agony in eight fits*, Methuem, 1999.

Through the Looking-Glass, and What Alice Found There, Bloombury, 2001.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Virgile. L'Énéide*, traduction de Pierre Klossowski, Gallimard, 1964.

MALLARMÉ, Stéphane, « L'Action restreinte », *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1945.

RIMBAUD, Arthur, « Voyelles », *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1972.

THEMERSON, Stefan, *Bayamus*, Gaberbocchus, 1949.

ZUKOFSKY, Louis et Celia, *Catullus (GAI VALERI CATULLI VERONENSIS LIBER)*, traduction, Cape Goliard Press, 1969.