



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Lingue e letterature
europee, americane e
postcoloniali

*Master européen en
Études Françaises et
Francophones*

Tesi di Laurea

L'atelier du traducteur

*Cent mille milliards de poèmes
de Raymond Queneau*

Relatore

Ch.mo Prof. Giuseppe Sofo

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Camille Bloomfield

Laureanda

Luisa Cicirelli

Matricola 887432

Anno Accademico

2021 / 2022

Table des abréviations

BCL : Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

CMMP : Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 331-347.

LVG : Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 1987.

TS25 : Raymond Queneau, « Texte surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 3-4.

TS28 : Raymond Queneau, « Texte surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 13-16.

1. Introduction

Notre travail a comme objectif la proposition d'une réflexion métatraductive à partir de plusieurs essais de traduction de *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Afin de procéder à cette illustration, nous introduisons son ouvrage en examinant le parcours personnel de l'auteur et ensuite le contexte de l'œuvre donc il est question dans cette étude.

Enthousiaste de la première heure du surréalisme, Queneau abandonne le projet de Breton en 1929 après cinq ans de présence parmi les rangs du mouvement. Ce n'est qu'après une trentaine d'années d'affranchissement de tout courant qu'il se présente auprès du public français en qualité de co-fondateur de l'Oulipo. N'oublions pas que cette pause ne concernait que les mouvements littéraires vu que la machine queniennne a continué son activité tout au long de cette période. Sans jamais s'arrêter, elle a offert aux lecteurs une vingtaine d'œuvres entre romans et essais. C'est pour cela que l'année 1961 acquiert une double valeur : outre que la création de l'Ouvroir de littérature potentielle, *Cent mille milliards de poèmes* verra le jour chez Gallimard. Considérée comme l'acte fondateur du groupe par les oulipiens, *CMMP* s'affirme en tant que première œuvre intentionnellement sous contraintes.

Après la présentation des étapes de la carrière littéraire de Queneau, le premier chapitre s'achèvera sur les questions posées par *Cent mille milliards de poèmes* et qui modifient les rapports entre l'œuvre, l'auteur, et le lecteur. Afin d'être lue, un projet ambitieux autant qu'irréalisable, *CMMP* n'existe pas : c'est le public qui se charge de sa création à partir des vers des 10 sonnets coupés en languettes. En ce sens, l'objet-livre perd son unité caractéristique en raison de ces 140 bandelettes et son titre s'avère menteur si le lecteur n'accepte pas de jouer avec le texte. *Cent mille milliards de poèmes* pose donc l'accent sur le binôme auteur-lecteur, radicalement altéré dans un ouvrage qui ne compte que dix pages.

Dans un deuxième temps, afin de souder le rapport entre traduction et critique littéraire, nous proposerons des analyses de chacun des sonnets. Notre atelier de traduction commence donc à voir le jour. Cela nous permet d'insister sur la double valeur du travail du traducteur : la traduction nécessite du support de l'interprétation.

Ce n'est que dans un troisième et quatrième moment que nos essais de transposition et leur commentaire verront le jour. Au sein de ce travail, nous nous interrogeons surtout sur le rôle de la retraduction et la reconstruction du sens d'une œuvre particulièrement stratifiée d'un point de vue lexical à partir de trois différentes versions du texte en langue cible.

2. Autour de Cent mille milliards de poèmes

I haved said somewhere it is the unwritten part of books that would be the most interesting.¹

Le lien entre la combinatoire et la langue a déjà été souligné dès l'Antiquité. Dans son dialogue *Phèdre*, Platon prête sa voix à Sophocle pour parcourir le mythe de la naissance de l'écriture. Theuth, dieu en forme d'ibis, avait présenté ses nouvelles inventions au pharaon Thamus, en lui promettant qu'elles allaient affecter très positivement la vie des hommes : parmi celles-ci nous trouvons justement l'écriture elle-même. Malgré le fait que cette partie de leur échange concerne une question plutôt métaphysique à laquelle nous ne nous attacherons pas, c'est-à-dire sommes-nous en mesure de considérer l'écriture comme véritable forme de connaissance ou n'est-ce qu'un simulacre, ce que nous retenons de ce discours au sein ce n'est que la présentation de Theuth faite par Sophocle, comme « le premier qui inventa le nombre et le calcul, la géométrie et l'astronomie, sans parler du trictrac et des dés, enfin précisément les lettres et l'écriture »². C'est justement cette association qui nous étonne le plus : parmi toutes ces créations proposées au pharaon, la combinatoire en constitue le fil conducteur sous-jacent. L'écriture se présente donc comme un vertige de l'*ars combinatoria* où ses composantes élémentaires, les mots, sont à leur tour un jeu de combinaisons entre des phonèmes vocaliques et des phonèmes consonantiques. Et donc, dès la découverte du langage, les hommes ont toujours expérimenté avec la combinatoire, en mélangeant des sons et, au fur et à mesure, des unités de sens progressivement plus complexes. La combinatoire s'affirme comme le fondement du langage : c'est le principe qui le structure, le principe qui permet la création de milliers de messages possibles et de significations à partir du mélange rigoureux d'une trentaine de phonèmes. En effet, comme Georges Perec pointe dans *Un homme qui dort*, « [tu] peux encore t'étonner que la combinaison, selon des règles finalement très simples, d'une trentaine de signes typographiques soit capable de créer, chaque jour, ces milliers de messages »³. Par extension, cette association pensée par les Anciens s'avère très parlante si nous considérons la littérature, le produit le plus élaboré de l'écriture, comme un exercice de combinatoire. Comme Claude Lévi-Strauss et Vladimir Jakovlevič Propp l'avaient déjà constaté par le biais de leurs décompositions du mythe et des fables russes, le

¹ William Makepeace Thackeray, *The Letters and Private Papers III*, éd. Gordon N. Ray, Londres, Oxford University Press, 1945, p. 391.

² Platon, « Phèdre » dans *Œuvres complètes*, éd. Léon Robin et Joseph Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1977, p. 74.

³ Georges Perec, « Un homme qui dort », dans *Œuvres complètes*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2017, p. 201.

réservoir narratif s'articule très souvent à partir de quelques noyaux de sens. Ce qui nous permet de créer un nombre infini d'histoires différentes, c'est justement l'assemblage réalisé par notre langage.

Revenons un instant sur le mythe présenté dans *Phèdre* en ajoutant également que les Égyptiens rattachaient aux créations linguistiques de Theuth également le calcul : comme les deux inventions qui en dérivent, c'est-à-dire les mathématiques et la littérature, partagent la même divinité, elles peuvent donc être, somme toute, réunies. Cela acquiert une valeur particulière si nous considérons l'œuvre oulipienne comme visant exactement à conjuguer ces deux domaines si longtemps opposés. De ce fait, la combinatoire fait justement office de charnière pour aboutir, comme le dit Italo Calvino à « un metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile »¹.

Au sein de ce travail, nous essayerons d'analyser la première œuvre consciemment réalisée à partir des principes de la combinatoire, fondamentaux pour sa création et pour son déploiement : nous faisons allusions à *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Dans son mince dossier, composé seulement de dix sonnets, cette trentaine de signes typographiques participent à quelque chose d'unique dans son genre. En se mêlant entre eux, en jouant avec les phonèmes, avec les mots, l'auteur parvient à créer cent mille milliards de poèmes différents grâce à ses 140 vers de départ. Afin que le jeu quenien puisse enfin se réaliser, 13 coups de ciseaux ont suffi aux premiers éditeurs de chez Gallimard en 1961 pour publier une œuvre que nul lecteur ne pourra jamais lire entièrement – notons que le même choix n'a pas pu être répliqué dans le volume dans la collection de la Pléiade de 1989. Comme Raymond Queneau le spécifie dans le « Mode d'emploi » introduisant ses sonnets,

En comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour : 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).²

Dans les pages suivantes, nous nous plongerons dans l'espace d'une œuvre absente, nécessairement créée par le lecteur à chaque fois qu'il s'approche du volume, d'un livre éclaté dans le véritable sens du terme, en essayant de circonscrire ses enjeux pour ensuite essayer d'en proposer des traductions en italien. Mais avant, pour bien comprendre l'œuvre et son poids dans l'histoire de la production de l'Oulipo, il faudra regarder le contexte qui a mené Queneau à son élaboration.

¹ Italo Calvino, « La macchina spasmodica », dans *Saggi: 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », t. I, 1995, p. 253.

² *Ibid.*, p. 334.

2.1 Du surréalisme à l'écriture combinatoire : 1924-1961

There are magic links and chains
Forged to loose our rigid brains.
Structures, structures, though they bind,
Strangely liberate the mind.¹

2.1.1 1924-1930

Pour bien localiser *CMP* dans la production quenienne, il nous semble nécessaire de dire quelques mots sur une période qui a marqué profondément l'auteur et qui affectera le développement de sa conscience artistique. En 1920, alors que Queneau est à peine âgé de 17 ans, sa famille emménage à Paris. Le passage du Havre, sa ville natale, à la capitale signera un tournant décisif dans sa vie. Comme les portes du monde artistique s'ouvrent toutes grandes, le jeune Queneau sera bouleversé par ses premiers enthousiasmes littéraires. À partir de 1924, il participera activement aux travaux du surréalisme – dont la fondation récente avait été le résultat de la collaboration entre André Breton et Philippe Soupault. Sa présence aux réunions et sa contribution aux premières publications du groupe se feront sous le signe des deux méthodes créatives les plus exploitées par les surréalistes, à savoir le récit de rêve et l'écriture automatique.

Ouvrons maintenant une petite parenthèse nous permettant de bien contextualiser ensuite la position de Queneau face à ces deux pratiques et au surréalisme plus en général. Pour mener à bien leurs recherches, comme nous venons de le dire, les surréalistes se livrent au récit de rêve et à l'écriture automatique. Les deux pratiques consistaient effectivement à « abolir la logique, caractéristique de l'esprit positiviste dominant la civilisation européenne de la deuxième moitié du XIX^e et du début du XX^e siècles »². Quant à l'écriture automatique, son but était de libérer le langage des contraintes imposées par la logique : cela stimulerait une capacité créatrice hors pair que toute autre littérature *normée* risquerait de supprimer. Ce faisant, les surréalistes prônent le hasard, le seul élément susceptible d'actualiser la production de textes capables de révéler les mystères du monde intérieur, de l'inconscient, mais aussi du monde extérieur. Il faut quand même distinguer et préciser que la libre association des images a deux valeurs différentes : si pour Breton elle vise la création artistique, il n'est pas de même pour Freud qui néanmoins était une source d'inspiration pour les travaux des surréalistes. Chez Freud, ce type de libération n'est qu'un moyen pour accéder aux espaces fermés de notre inconscient et finalement les ouvrir : elle se configure plutôt comme méthode de recherche psychique, pour aller au fond de nous, sans lui confier aucune valeur artistique. Il s'agit donc d'un véritable moyen de parvenir au développement d'une conscience supérieure à travers

¹ James E. Falen, cité dans Douglas Hofstadter, *Le ton beau de Marot: in praise of the music of language*, New York, BasicBooks, 1997, p. 272.

² Michał Mrozowicki, *Raymond Queneau : du Surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1990, p. 9.

l'œuvre littéraire¹. En ce sens, le lien avec le concept du troisième œil semble plutôt éclatant – nous reviendrons sur ce point dans la suite de notre discussion. Rétorquons quand même qu'au moment où la pensée se manifeste, la liberté expressive apportée par l'écriture automatique s'annule : comme la littérature « classique », très souvent critiquée par Breton et ses confrères, elle nécessite en tout cas un moyen pour être formulée et extériorisée. Si les associations faites par les surréalistes peuvent questionner la conception de production littéraire, liée à une cohérence intérieure, la langue reste syntaxiquement correcte : on se rend vite compte de la présence d'un paradoxe. Malgré tout, nous concédons aux surréalistes que le contrôle cérébral pourrait être enfin affaibli par les méthodes d'écriture automatique. En ce qui concerne le récit de rêve, il ne s'agit que de la transcription sans filtre de ses propres rêves et de leur analyse successive. Vu que la raison n'exerce aucun pouvoir dans le monde onirique, les textes composés à travers ce procédé s'affirment comme des productions complètement libres et spontanées. Pour résumer en quelques mots, toute relation trop rationnelle ne satisfaisait pas les surréalistes : en ce sens, le fait d'accorder une place fondamentale à la folie, aux doctrines ésotériques, porte ces auteurs à considérer les visions hétéroclites présentes dans leurs écrits comme un véritable mérite². Ainsi, très souvent, les images proposées dans les textes apparaissent bouleversantes et bouleversées, réalisées à travers des rapprochements inattendus, à voir comme la cause principale de l'étonnement du lecteur. Au sein de ce tumulte créatif, le hasard joue un rôle fondamental.

À partir de 1924, Queneau figurera parmi les rangs du surréalisme. Cette parenthèse s'interrompra une première fois en 1925 – en raison de son départ pour le service militaire en Algérie et au Maroc – pour se réouvrir en février 1927. Son absence de la France métropolitaine – et de Paris en premier lieu – sera capitale et influencera son rapport avec le groupe de Breton et sa sensibilité artistique en général. Au long de ces quatre années surréalistes, en ce qui concerne la participation de Queneau, le répertoire très mince se réduit aux quelques écrits publiés dans *La Révolution surréaliste* : le *Texte surréaliste I* en 1925, le *Texte surréaliste II* en 1928, plus un *Récit de rêve*, le poème *Le Tour de l'ivoire*, et des manifestes signés par Queneau et desquels il serait prétendument le rédacteur, quelques interventions, et un autre texte intitulé *Lorsque l'esprit*. L'auteur ne se limitait pas seulement à une participation intellectuelle-créative : il allait plus loin. Son côté engagé verra le jour par la production de plusieurs manifestes : le premier contre l'érection d'une statue de Rimbaud à Charleville et visant à la bourgeoisie de la ville ; un second texte sur Chaplin. La participation de Queneau au mouvement, à ses productions, à ses actes collectifs et individuels est visiblement active et engagée.

¹ Antoine Compagnon, *La littérature française*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Essais », t. II, 2007, p. 671.

² Michał Mrozowicki, op. cit., p. 12.

La période surréaliste s'interrompra brusquement en 1929. Nous retrouvons quand même un indice de la crise qui mènera Raymond Queneau à l'abandon du groupe de Breton un an déjà avant son départ définitif et officiel. Dans une des dernières publications de *La Révolution surréaliste*, Queneau avait contribué avec TS28. Soulignons que toutes les marques caractéristiques du surréalisme y sont encore présentes : l'attroupement d'animaux reprend le côté bestiaire des œuvres ; le dialogue entamé entre plusieurs catégories du monde naturel. Effectivement, comme le pointe Michał Mrozowicki à juste titre, « Breton et ses collègues réhabilitent le merveilleux et le fantastique auxquels ils réservent une part importante de leur imaginaire »¹. Queneau n'en fait pas une exception. Même si l'inspiration de ce récit s'avère décidément surréaliste, son contenu pourrait être un peu ambigu. Nous nous limitons à citer ici les passages questionnant sa fidélité au groupe de Breton.

J'écris – à la suite de quel ennui ! Et ce n'est ni mieux ni pire que de coller son nez aux vitres pour voir défiler les illusoires spécimens d'humanité qui veulent s'imposer à nous. La paresse, je sais tellement ce que c'est, le travail aussi ne vous déplaît, et tout ce qui passe le long de ces lignes, comme ça [sic], mais d'où viennent donc ces... et l'inconscient, non, c'est le désespoir, le malheur, [...] où j'en suis arrivé, à rien, à rien, au libre passage de toutes les images, aux sauts désordonnés des métaphores, je ne sais comment cela va tourner, et ces mots qui ne me semblent pas se plier à une forme grammaticale [...].²

Anticipons que la critique à peine esquissée ici nourrira la plupart des articles publiés dans *Le Voyage en Grèce*. Ce qui permet effectivement de douter de l'attachement de Queneau aux dogmes imposés par le surréalisme. D'autres passages suggèrent cette tendance plutôt ambivalente face à ses confrères :

L'histoire du capricorne mérite quelque attention de la part de toute personne s'intéressant de près – ou de loin – au surréalisme. Certes, on le sait depuis quelques années, il y a des surréalistes, une vingtaine environ. Il y a également des gens qui s'intéressent au surréalisme : il m'est arrivé d'en rencontrer et j'ai toujours été étonné qu'aucune de ces personnes n'avait au milieu du front un œil pinéal. Portant elles devraient en avoir un. C'est drôle.³

Pour revenir un instant sur l'œil pinéal, celui-ci renvoie au « troisième œil » qui, d'après certaines doctrines ésotériques, dotait les hommes d'une vue capable de percer le monde sensible connu, d'aller au-delà de la réalité elle-même. Ce faisant, des images liées à une conscience supérieure se libèrent. En lisant entre les lignes, la possible cible de cette attaque (mal) voilée ne serait que la considération que Breton avait des travaux surréalistes : leur art aspirerait une valeur prophétique, capable de dévoiler ce qui se cache derrière de la donnée réelle et perceptible.

Pour conclure cette présentation de la dernière contribution de Queneau en tant que surréaliste, l'analyse proposée par Mrozowicki nous permet de repérer d'autres indices pour interpréter ce texte

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Raymond Queneau, « Texte surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

à la lumière du changement vérifié dans les 30 ans d'affranchissement de tout mouvement littéraire. D'après lui, autant que les autres passages à peine cités, la fin se charge elle aussi d'une valeur particulière :

Il y a une autre façon de raconter cette histoire :
LIVRES à l'envers ça fait SERVIL.¹

Outre la présence d'un palindrome, une sorte d'anticipation de la saison oulipienne de 1960, cette phrase semble suggérer d'après le critique une révolte contre les principes surréalistes² :

SERVIL(e), c'est le contraire de LIBRE [...]. Mais ce n'est pas la liberté de l'écriture que Queneau réclame, comme le faisaient les surréalistes. Il réclame la 'servilité' qui, dans ce contexte, devrait être interprétée plutôt comme 'servitude' [...]. Pour créer des livres, il faut donc adopter une attitude pleine de soumission, d'humilité, celle d'un artisan, et non s'adonner aux flux LIBRE de la pensée.³

Malgré la présence de fragments indéniablement hostiles à certains principes du surréalisme, il faut pourtant souligner la présence des lieux communs typiques du groupe de Breton. Outre que le mélange entre le règne des animaux et celui des objets inanimés que nous avons déjà mentionné plus haut, Queneau montre son penchant pour les divagations lyriques, pour les chimères et les rêveries. Toutefois, son imaginaire sollicite une attitude marquée par la catastrophe et le désespoir plutôt que la révolte continue souhaitée et soutenue avec acharnement par Breton.

Comme le résume Michel Murat au sein de son article *Les lieux communs de l'écriture automatique*, la lecture du dernier texte surréaliste de Queneau synthétise bien l'aventure du groupe et de leurs propos artistiques qui donnent l'impression de s'épuiser dans son accomplissement.

Il vient une heure où l'écriture automatique continue d'être pratiquée, mais où publier d'autres fragments de cette œuvre infinie n'aurait plus de sens : le texte de Queneau en prend acte⁴.

Et comme Claude Debon le dit :

[...] Queneau a pratiqué une "écriture surréaliste" fondée sur les associations libres, l'utilisation d'images insolites, tout en subvertissant cette écriture et en critiquant les dogmes surréalistes. Il serait comme un adepte dissident.⁵

En complément à ce que nous venons de dire, et d'après l'analyse faite par Michał Mrozowicki, le *TS25* révèle la présence d'une structure plutôt classique, voire mathématique. Or, au

¹ Raymond Queneau, « Texte surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, op. cit., p. 16.

² Michał Mrozowicki, op. cit., p. 25.

³ *Ibid.*, p. 25-26

⁴ Michel Murat, « Les lieux communs de l'écriture automatique » dans *Littérature moderne : Avant-garde et modernité*, n° 1, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 132.

⁵ Claude Debon, « Raymond Queneau et le surréalisme : perspectives critiques » dans *Doukiplèdonktan ? : études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 34.

sein de ce texte, d'après le critique, il serait possible de repérer un fil conducteur, une véritable structure « qui semble mettre en cause le caractère purement automatique de son élaboration »¹.

Le texte est bâti, comme on le voit, sur une gradation, des moyens d'expression, et celle de l'ampleur des visions. [...] Loin d'être un texte noté 'd'un seul trait', par une seule coulée du génie créateur [caractéristique de l'écriture automatique], c'est plutôt un texte bien réfléchi, mûri.²

Les positions incertaines de Queneau remontent à la surface également dans *Le Tour de l'ivoire*. Malgré son apparence tout à fait surréaliste, cette contribution parue dans les numéros 9-10 de *La révolution surréaliste* s'éloigne des dogmes promulgués par ses confrères. En déformant une locution très connotée servant à désigner un lieu où l'on se retire pour fuir le monde, Jacqueline Beswick signale que *le tour de l'ivoire* auquel Queneau fait allusion n'est qu'une référence au livre XIX de *l'Odyssée*, spécialement aux mots que Pénélope adresse à Ulysse encore déguisé :

Pénélope. – [...] je sais la vanité des songes et leur obscur langage !... je sais, pour les humains, combien peu s'accomplissent ! [Les songes vacillants nous viennent de deux portes ; l'une est fermée de corne ; l'autre est fermée d'ivoire ; quand un songe vient de l'*ivoire* scié, ce n'est que tromperies, simple *ivraie* de paroles ; ceux que laisse passer la *corne* bien polie nous *cornent* le succès du mortel qui les voit.³

La lecture proposée par Beswick dans sa communication épouse les derniers vers du poème quenien dévoilant la nature chimérique des rêves :

Encore une fois le crépuscule s'est dispersé dans la nuit
Après avoir écrit sur les murs DÉFENSE DE NE PAS RÊVER⁴

De plus, la présence d'un très dense réseau d'allusions à l'œuvre de Lautréamont, Poe, Hugo, en plus d'Homère, creuse davantage les distances entre l'auteur et les autres surréalistes. Bien entendu, la pratique n'était pas étrangère au cercle, mais elle était plutôt mal vue en raison d'un possible conditionnement, en ôtant la possibilité aux poètes de donner libre cours à leur verve⁵. Or, la réticence vers les pratiques surréalistes germaît déjà à partir de 1925 pour ensuite s'éclorre dans le *TS28* et éclater définitivement en 1929, année qui marque en même temps la scission du surréalisme et la rupture définitive de Queneau avec Breton pour des questions plus personnelles.

Du point de vue plus général, affectant non seulement Queneau, mais aussi d'autres personnalités surréalistes, la tendance de Breton à l'excommunication de ses confrères est chose connue. Des exclusions s'étaient déjà vérifiées bien avant 1929 : en 1926 il exclut publiquement du cercle Soupault et Artaud lors d'une réunion et cela juste pour montrer son intransigeance face aux

¹ Michał Mrozowicki, op. cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Homère, *L'Odyssée*, éd b. Victor Bérard, Paris, Belles Lettres, t. III, 1987, p. 90.

⁴ Raymond Queneau, « Le Tour de l'ivoire », dans *La révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927, p. 21.

⁵ Jacqueline Beswick, « *Le Tour de l'ivoire* ou le droit au rêve », dans *Temps mêlés. Documents Queneau*, n° 150 + 25-26-27-28, 1985, p. 138-144.

autres confrères. Comme en 1926, le schisme définitif sous-tend des questions qui vont au-delà de thématiques strictement littéraires : elles ne concernent que la destinée politique des productions artistiques. D'après Breton, la vocation du surréalisme visait à apporter un changement positif à la société et pour ainsi faire le communisme d'inspiration trotskiste lui semblait la seule voie à parcourir. Vu que tout le monde ne partageait pas les mêmes opinions que Breton, imposé dictatorialement au détriment de toute ouverture au dialogue, le chef de file du surréalisme nécessitait de faire confiance à ses collègues. Par le biais d'une lettre datée du 12 février 1929, Breton demandait ouvertement une façon possible d'envisager et de concilier certaines activités du groupe avec son avenir révolutionnaire philo-communiste :

En vue d'une nouvelle épuration, Breton calque désormais sa démarche sur celle des partis révolutionnaires : proposition d'action commune à des groupes ou individualités souvent éloignés idéologiquement, mais par un programme qu'ils acceptent, et selon une discipline qu'ils s'engagent à suivre. [...] il entend mettre au mur certains individus dans lesquels il n'a plus confiance et qu'il pense ainsi démasquer, tandis qu'il vérifiera le degré de confiance qu'il peut encore accorder à d'autres.¹

Il l'envoie à certaines personnalités proches du mouvement – entre autres Desnos, Éluard, Magritte, Man Ray, Prévert – en les sollicitant des renseignements ultérieurs à propos de leur idéologie, aux fins d'une action collective en tant que mouvement littéraire. Breton ainsi prend consciemment le risque de faire éclater le groupe, en soulevant des questions personnelles. Dans ce cadre, il leur demande sans ambages :

1° Estimez-vous que tout compte fait (importance des questions de personnes, manque réel de déterminations extérieures, passivité remarquable et impuissance à s'organiser des éléments les plus jeunes, insuffisance de tout appoint nouveau, et domaines) votre activité doit ou non se restreindre définitivement ou non à une forme individuelle ?
2° Si oui, voulez-vous faire à ce qui a pu réunir la plupart d'entre nous le sacrifice d'un court exposé de vos motifs ? Définissez votre position.
Si non dans quelle mesure considérez-vous qu'une activité commune peut être continuée ou reprise ; de quelle nature réelle serait-elle, avec qui désireriez-vous ou consentiriez-vous à la mener ?²

Ceux qui ne répondirent pas à ses questions, furent exclus du groupe ; les autres qui acceptèrent d'éclairer leurs inclinations auprès de Breton, furent convoqués à une séance ayant lieu le 11 mars et au long de laquelle Queneau lira leurs réponses. Quant à sa réponse à lui, notre auteur :

[...] marque l'insuffisance et le danger d'une action individuelle qui ne peut que retomber que dans le scepticisme et la poésie, alors que l'action collective est seule efficace et, dans ce but, doit être l'œuvre d'individus moralement propres.³

¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 119.

² *Ibid.*, p. 119, note n° 38.

³ *Ibid.*, p. 121.

Comme prévu, les résultats de cette séance sont décevants : Breton ne peut pas démasquer les possibles dissidents des révolutionnaires. Cela l’oblige donc à préciser à nouveau sa position à travers le *Second Manifeste* dans lequel il attaque ses confrères, désormais devenus ses cibles – Desnos surtout, coupable d’avoir abandonné la poésie en faveur de la prose journalistique en signant ainsi son arrêt de mort artistique. Ses anciens collègues auraient été trop négligents par rapport aux explorations artistiques demandées par le mouvement car

Ils [les autres] assistent passif, à la coulée de l’inconscient, et négligent d’observer à ce moment ce qui se passe en eux. [...] Pour Breton, le bien-fondé du surréalisme réside toujours dans la manifestation de l’inconscient, la mise aux ordres de l’inspiration, dont il nous dit qu’il faut cesser de la tenir “pour une chose sacrée”.¹

Comme prévu, les réponses des ex-surréalistes ne tarderont pas à arriver. Le pamphlet *Un cadavre* voit le jour en 1930 et les exclus peuvent finalement lâcher leur mépris contre leur chef tyrannique. En ce sens, comme son titre l’illustre clairement, les contributions se veulent comme une commémoration parodique de la mort de Breton, un éloge funèbre railleur et parce que Breton est toujours vivant et parce que les titres ne font pas les éloges du mort prétendu – songeons à la façon dont Georges Bataille titre sa contribution, *Le lion châtré*, ou voire celle de Jacques Baron, *Un bon débarras*. Queneau lui aussi participera à cette critique contre son ancien maître à travers son texte *Dédé* – qui reste malgré lui très surréaliste et fumiste :

André Breton
le doigt dans le trou du cul
signe un pacte avec le diable
le doigt dans le trou du cul
le diable lui fit faire un beau complet veston
dans toute la délicieuse étoffe véritablement sucrée

du cinéma parlant
le doigt dans le trou du cul
Et très content de lui le phoète [sic]
construisant une petite barricade de fleurs
le doigt dans le trou du cul

Mais fatigué de transporter des roses
il suppliait l’air morose
« Uranus ! Uranus !
Prête ton anus ! »

MORALITE

Non ! non ! la poésie n’est pas morte ! Les chats désespérés sont toujours les plus beaux et ousqu’il [sic] y a de la gêne y a pas d’humour pour les petits oiseaux.²

Outre que ces questions politico-littéraires, la rupture avec le surréalisme est également marquée par des questions d’ordre purement privées. Outre qu’une affaire de manuscrit perdu que Queneau avait confié à Breton et leur distance idéologique sur le thème de l’engagement politique, Breton avait

¹ *Ibid.*, p. 126.

² Raymond Queneau, « Dédé », dans *Un cadavre*, Paris, 1930, p. 3.

imposé à ses collègues de couper tous les ponts avec Simone Kahn, son ex-femme et belle-sœur de Queneau.

Avant de présenter la nouvelle saison de production queneau, il ne faut pas oublier que, malgré l'éloignement et la négation des années 1924-1929, Queneau sort profondément marqué de cette expérience surréaliste. C'est surtout l'automatisme qui jouera un rôle fondamental pour avoir mis en question le rapport entre littérature et langage – surtout en ce qui concerne les questions de l'inspiration poétique qui sera ensuite analysée, critiquée et finalement niée.

2.1.2 1930-1960

Comme nous l'avons à peine dit, à partir de 1930, la plume de Queneau ne se rattachera plus à aucun mouvement ou courant littéraire. Il commence une saison de recherche individuelle en dehors du monde des lettres et qui se terminera en décembre 1960 par la naissance de l'Oulipo. Il ne faut absolument pas considérer cet affranchissement comme une véritable pause de la littérature et de ses questions car ce n'est pas le cas. En regardant les 30 années séparant sa sortie du surréalisme de la création de l'Oulipo, nous constatons que la machine Queneau ne s'est jamais arrêtée : elle enchaîne, bien au contraire, une parution après l'autre, ce qui permet une véritable popularisation de l'auteur auprès du public français. Étendue sur une trentaine d'années, cette production n'est pas exempte d'une tension théorique : toutes ces œuvres s'innervent sur une nouvelle esthétique mûrie tout au long de son activité à l'écart de la société des lettrés. Dans ce laps de temps, une vingtaine d'œuvres verront le jour : elles traduisent les propositions formulées tout au long de son activité d'essayiste et qui aboutiront enfin au début de son parcours oulipien.

La production de cette parenthèse intermédiaire, post-surréalisme et pré-oulipienne, superpose les concepts élaborés dans les articles ensuite réunis au sein de *Le Voyage en Grèce* et les essais de *Bâtons, chiffres et lettres* à la création littéraire. Nous pouvons répertorier *grosso modo* toutes ces questions en deux catégories principales : les thèmes touchant au concept de structure et ceux concernant les peines de la langue. Afin d'illustrer pratiquement ce qui se passe au sein des pages théoriques de Queneau, il nous semble plutôt nécessaire de tourner nos yeux vers les œuvres qui, plus que d'autres, présentent de manière plutôt exhaustive les enjeux abordés dans les recueils ci-dessous cités. Dans la très longue liste de parutions, nous arrêtons notre regard sur *Le Chiendent* (1933), *Les Exercices de style* (1947) et *Zazie dans le métro* (1959). Si la première œuvre nous permet de nous approcher des questions purement formelles et structurales, la troisième tourne sans aucun doute autour de l'emploi du néofrançais, alors que la deuxième doit forcément être considérée comme la suture entre les deux tensions déjà englobées dans les deux autres œuvres – malgré le fait que sa parution se place presque au milieu entre *Le Chiendent* et *Zazie dans le métro*.

Or, en ce qui concerne les questions de structure, Queneau reconnaît l'existence de deux mesures, l'une pour la poésie et l'autre pour la prose. Si dans le premier cas, l'histoire littéraire atteste la présence d'une forme normée, nous ne pouvons pas dire la même chose pour l'autre. La prose littéraire demeure en effet dans un état de liberté hors pair : l'auteur conseillerait donc d'adopter de véritables techniques pour la rédaction des œuvres romanesques. En ce sens, outre *Gueule de Pierre* (1934) et notamment *Les Derniers jours* (1937) qui présentent une organisation interne très complexe, la construction circulaire de *Le Chiendent* exemplifie bien ses suggestions. Ici, « le cercle se renferme et rejoint exactement son point de départ : ce qui est suggéré, peut-être grossièrement, par le fait que la dernière phrase est identique à la première »¹. Penser les œuvres romanesques d'une façon réglée s'enchaîne avec à la critique que Queneau mènera contre le surréalisme tout au long de cette période :

Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans [*Le Chiendent*, *Gueule de Pierre*, *Les derniers jours*]. C'est ainsi que *le Chiendent* se compose de 91 (7 x 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa "somme" étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence [...].²

Ce vertige arithmétique confère ainsi à l'œuvre une construction profondément bouclée : mais la machine quenienne ne s'arrête pas ici, sa plume déguise d'autres mouvements. Au-delà de l'inspiration théâtrale visant à respecter les règles des trois unités, Queneau considère *Le Chiendent* comme un mélange d'influences provenant de plusieurs techniques narratives. Les dialogues y côtoient les monologues, les lettres emboîtent le pas aux journaux, et le lecteur peut trouver aussi les legs des années surréalistes aux récits de rêve – sans toutefois se démentir en nous rappelant en tout cas « qu'il faut utiliser [le récit de rêve] avec réserve tant ce genre se galvaude »³. Les questions ici soulevées s'entrecroisent évidemment avec sa plaidoirie contre toute forme de hasard surréaliste : nous assistons d'ores et déjà à la formation de la conscience artistique le menant à l'Oulipo. Par exemple, du point de vue de la succession de l'éventail de personnages, l'enchaînement de leurs événements a été dicté par des règles de composition :

Je ne pourrais expliquer celle du *Chiendent* sans m'aider de tableaux qui pourraient bien à tort donner l'illusion d'une partie d'échecs, jeu que j'avoue avoir fort pratiqué alors. Car, à mon sens, il ne saurait pas plus être question de laisser se démener les personnages d'un roman comme des homunculi échappés de leurs bocaux brisés que de les considérer comme des pièces sur un échiquier, la suite des coups constituant l'enchaînement des chapitres et le mat final la victoire de l'auteur.⁴

¹ Raymond Queneau, « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

Dans ces mots la voix de Perec résonne et le lien avec les contraintes de *La vie mode d'emploi* s'établit spontanément : nous assistons précisément aux premiers pas vers le développement de l'initiative oulipienne où l'écrivain se comparerait aux « rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir », comme le dit Bénabou. La victoire du *scripteur* ne serait que la sortie de ce labyrinthe :

[...] chaque fois qu'on y fait référence [...] c'est d'abord et avant tout aux idées de "construction du labyrinthe" et de "sortie du labyrinthe", comme métaphores de l'écriture oulipienne, que l'on pense.¹

Pour conclure, son essai *Technique du roman* formule une idée considérablement lucide : « [il] n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur. Mais les formes subsistent éternellement »². C'est justement sur cette idée de durabilité qu'il faut insister pour bien différencier les modes littéraires des projets bien médités. En ce sens, le choix du mot « éternellement » ne peut pas filer en sourdine et il nous oblige de digresser sur des questions qui seront analysées dans le détail au sein de la partie consacrée à la période oulipienne. Par rapport aux modes éphémères, Queneau touche directement à une considération qui sera ensuite développée dans le cadre de l'Oulipo. Il faut que l'auteur mette à disposition son travail pour aboutir à des structures littéraires capables de passer l'épreuve du temps afin d'inspirer les autres. Or, vu qu'elles survivent aux enthousiasmes momentanés, les structures restent fixes et immuables uniquement d'un point de vue ontologique : elles se présentent en guise d'espaces vides que la langue pourra finalement remplir. Ce n'est donc pas tout à fait erroné de voir ici les germes qui fleuriront au sein de l'Ouvroir de littérature potentielle car la créativité commence à s'aligner d'ores et déjà avec la rigueur dans l'esprit de Queneau.

Revenons maintenant à notre sujet. Comme nous l'avons déjà dit, les productions capables de durer dans le temps s'opposent radicalement aux enthousiasmes des modes littéraires, de véritables feux de paille d'après Queneau. Ces tendances passagères, fabriquées, s'épuisent dans la création d'œuvres éphémères devant vite laisser la place à quelque chose de nouveau : mais comme l'enthousiasme risque de nous aveugler, l'auteur regrette la naïveté de ceux qui acclament ces faux changements, en les présentant comme vraies révolutions.

L'histoire de la culture occidentale ne se présente plus, ni comme une évolution continue, une série de progrès, ni comme un processus dialectique, une lutte de tendances aboutissant à des formes de plus en plus hautes, mais elle apparaît comme une incohérente succession d'engouements dont quelques-uns n'arrivent pas à durer quelques mois, et de lassitudes, qui elles, sont bien définitives [...].³

¹ Marcel Bénabou, « L'Oulipo à la BnF » dans *Des rats dans la bibliothèque*, coll. « La bibliothèque oulipienne », n° 141, Paris, 2006, p. 5.

² Raymond Queneau, « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 33.

³ Raymond Queneau, « La mode intellectuelle », dans *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 1987, p. 60.

Cachée en pleine vue, l'essence qui met en mouvement la machine quenienne n'est que la critique faite contre les surréalistes – et effectivement il ne cessera jamais de lancer des pointes à ses anciens confrères. En les considérant des faux savants, des faux politiciens, et en attaquant les illusions sur lesquelles ils avaient prétendument fondé leur littérature, Queneau démantèle les thèses et les convictions de Breton d'après lesquelles la littérature surréaliste ne pourrait pas être comparée aux travaux menés par d'autres avant. Il se demande alors si

Ce mélange de science mal assimilée, et de poésie, de psychanalyse mal comprise et de jeux de société, de marxisme adapté à ses désirs et de dialectique illusionniste, n'est-ce pas aussi de la littérature, et précisément dans le plus mauvais sens du mot ?¹

En réalité, ce qui met effectivement le feu aux poudres est la question du rôle de l'inspiration :

Une autre bien fautive idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, *cette* inspiration qui consiste à obéir aveuglement à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.²

Queneau consacra plusieurs articles à ce même sujet. Par exemple, dans *Lyrisme et poésie*, paru le 1^{er} juin 1938 dans la revue *Volontés*, il confirme ses positions plutôt excentriques par rapport à l'idée que l'on a de l'inspiration. Parmi « les plus détestables préjugés relatifs à la poésie », compte la conviction d'après laquelle

[...] l'inspiration viendrait du subconscient (tous ceux qui prétendent actuellement relever le prestige de la poésie acceptent sans discussion, sans réflexion même, cette affirmation qui, si elle était vraie, exprimerait en réalité la dégradation de la poésie) [...].³

D'après lui, l'inspiration ne peut pas être considérée ni comme quelque chose qui nous tombe dessus soudainement, et encore moins comme un flux discontinu dont nous pouvons en convertir les sortes à travers des potions – ces dernières ne feraient que provoquer une ultérieure impuissance de la poésie et de la littérature plus en général. Et donc, d'après lui, le vrai poète ne serait jamais inspiré car « il connaît non seulement les forces du langage et des rythmes, mais aussi ce qu'il est et de quoi il est capable : il n'est pas l'esclave des associations d'idées »⁴.

Il vous est facile et, agréable d'utiliser vos talents naturels et de rester les *sujets* passifs d'une inspiration aveugle qui vous mène. Lorsque vous aurez renoncé à ce laisser-aller, lorsque vous aurez vaincu vos faiblesses individuelles qui passent, à tort, pour *ce* talent poétique, lorsque vous aurez maîtrisé cette prétendue inspiration – alors, et alors

¹ Raymond Queneau, « L'air et la chanson », dans *Le Voyage en Grèce*, op. cit., p. 64-65.

² Raymond Queneau, « Qu'est-ce que l'art », dans *Le Voyage en Grèce*, op. cit., p. 94.

³ Raymond Queneau, « Lyrisme et poésie », dans *Le Voyage en Grèce*, p. 112.

⁴ Raymond Queneau, « Le plus et le moins », dans *Le Voyage en Grèce*, op. cit., p. 127.

seulement, vous serez *libres* et vous pourrez vous avancer vainqueurs vers les puissances créatrices.¹

Les drogues, ou pire les associations hasardeuses entre des éléments hétéroclites, ne font que fortifier les fausses inspirations desquelles dépend un filon littéraire de mauvaise qualité : le risque c'est de se perdre dans la langue. En ce sens, la présence d'une structure, d'une méthode rigoureuse, des contraintes, s'avère la seule chance que le poète a pour ne pas se laisser duper.

Comme nous l'avons déjà anticipé, la production quenienne allant de 1930 à 1960 est injectée de maintes propositions théoriques : à côté des réflexions relatives aux problèmes de structure des œuvres, Queneau laisse aussi le pas aux problèmes de nature linguistique. Or, pour ce dernier point, avant d'aborder la genèse de l'œuvre dont il est question, ouvrons une toute dernière parenthèse. D'après l'auteur, la langue de la littérature déverse une position compliquée. Complètement détachée de sa réalité, elle n'est que le produit d'un code, un ensemble de règles fabriquées, le simulacre de la réalité linguistique. Ce sont les hommes qui ont essayé de lui imposer une morsure et c'est maintenant à l'écrivain de la libérer de ses brides. En ce sens, le rôle de l'auteur consiste à redonner aux autres la langue perdue à cause de ces impositions.

Rien n'est plus saisissant que la vitalité d'une langue : combien le peuple qui parle cette langue a conscience qu'il parle *cette* langue, combien il souffre des fautes insupportables contre cette langue, combien il sait la développer et l'enrichir et chaque année lui faire produire de nouvelles moissons et l'embellir.

La tâche de l'écrivain, poète ou prosateur, est d'aider cette conscience obscure, cette œuvre naturelle ; de construire sur ce fond et en harmonie avec ce fond ; d'en guérir les écarts, mais non chirurgicalement, comme les zabels et les zermans. Ce n'est certes là qu'un aspect de l'existence littéraire, un sens partiel – il y en a d'autres.

Le langage, qui est un donné comme la nature, est un donné précis : une langue déterminée, que l'écrivain ne doit pas brutaliser comme un lotisseur, mais dans laquelle il doit situer son œuvre, collaborant à sa vie, et multipliant sa force.²

Pour réparer cette atrophie, Queneau prône pour la naissance du *néofrançais*, la seule et dernière chance d'après lui pour revitaliser une langue périssante. Pour ainsi faire, la réforme du néofrançais propose tout d'abord de former de nouveaux mots pour aboutir à ce premier résultat. En ce sens, parmi les pratiques fécondes pour apporter du nouveau matériel linguistique, les emprunts aux idiomes étrangers, sous forme de calque, sont prometteurs. La caractéristique principale de cette rénovation consiste surtout à se pencher sur la langue orale, plus dynamique que l'écrit jugé trop rigide. Comme le français parlé est une langue en mouvement, Gérard Antoine résume ainsi les propositions de Queneau dans trois points principaux³ :

¹ *Ibid.*, p. 129.

² Raymond Queneau, « L'écrivain et le langage », dans *Le Voyage en Grèce*, op. cit., p. 182.

³ Gérard Antoine, « Raymond Queneau et la langue française » dans *Raymond Queneau en campagne, Le solennel emmèdement de la ruralité*, éd. Christine Méry, *Les amis de Valentin Brû*, n° 40-41-42, éditions Regards, 2005, p. 140.

1. Le français parlé doit être considéré comme une véritable langue autonome ayant un avenir plus heureux que le français écrit ;
2. Le français parlé est une source stylistique et mérite son propre nom, c'est-à-dire le néofrançais ;
3. Ce français nécessite d'un « système de transcription appropriée, car l'orthographe traditionnelle ne reproduit nullement ses particularités » – il affirme effectivement que « [quand] on parle, on ne parle pas avec l'orthographe ». Il faut donc donner plus d'attention aux aspects phonétiques (phonétisme) pour le graphisme de la nouvelle langue et aux formes car le français oral préfère agglutiner les mots – le très célèbre exemple, « Doukinpudonktan ? », exclamé par Gabriel au tout début de *Zazie dans le métro*, reste très iconique.

Reconnaissons toutefois que la réforme du néofrançais ne s'accompagne pas exclusivement de changements particulièrement heureux : il y a quand même des côtés négatifs plutôt signifiants, comme la « perte du subjonctif imparfait, l'agonie du passé simple, l'abandon progressif du futur au profit du présent »¹. Malgré cela, la véritable amélioration du néofrançais vise la liberté d'expression, car l'auteur « doit utiliser un vocabulaire vivant, riche de nouveauté et de libertés »².

Le cas de l'indisciplinée et capricieuse Zazie englobe une réflexion très pointue sur la langue : à côté d'une histoire comique, l'œuvre affiche avec vigueur une langue alternative, qui serait parasitée et bridée par les codes linguistiques d'après son auteur. Pour restituer la vraie langue à la littérature, biaisée par un langage simulacre de la réalité linguistique, le français des personnages de *Zazie dans le métro* se moque à visage découvert des conventions : la vulgarité, le lexique familier et la transcription du français oral s'imposent aux dépens des formes considérées plus adéquates à la création littéraire. Autant rebelle que sa petite héroïne, la langue n'a aucun maître. Pourrions-nous considérer le choix de l'auteur de confier ses propos théoriques à un enfant comme une revendication d'une langue apprise naturellement, sans le filtre de la maîtrise de la grammaire et de l'orthographe imposée par l'école ? Peut-être. Comme la réforme du néofrançais vise à intégrer un idiome capable de mieux représenter le quotidien linguistique, il n'y a rien de plus spontané que la voix d'une gamine effrontée, guillerette et impertinente.

Pour bien conjuguer la structure à la langue, la rigidité au génie, *Les Exercices de style* représente l'intersection entre les deux catégories toujours en contraste. En exploitant 99 possibilités de reformulation différentes, la contrainte – raconter toujours la même histoire anodine – permet à l'auteur des acrobaties linguistiques remarquables et ressemblant les « [é]tats divers de la langue

¹ *Ibid.*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 143.

française, figures de rhétorique et genres très littéraires sont utilisés pour raconter de différentes façons un même petit fait qui est à peine l'ébauche d'une anecdote »¹. La question de la créativité se résout ainsi dans la règle de la contrainte, imposée sous l'angle de la structure. La langue se retrouve donc à faire face aux obstacles que l'auteur s'est imposé et, pour bien les endiguer, il faut qu'elle se libère de ses propres contraintes. Le français travaille ici ses limites pour dégager tout son pouvoir expressif.

En guise de conclusion, nous constatons que les enjeux structuraux et linguistiques articulés au fil de ces 30 ans révèlent qu'une sensibilité oulipienne était en train de germer. Au sein de la prochaine partie, nous retrouverons les interrogatifs suscités par les faits de composition de l'œuvre, la contrainte qui en permet la rédaction, et les phénomènes de langue, afin de boucler la boucle en vue de l'analyse de *Cent mille milliards de poèmes*, où toutes ces questions remonteront à la surface avec vigueur.

2.1.3 1961

1961 se considère comme *annus mirabilis* de la production queneau. C'est à partir de ce moment que ses théories convergeront vers le même point, qu'elles seront finalement transposées au sein d'une esthétique partagée par plusieurs autres écrivains pour un travail coordonné. En collaboration avec François Le Lionnais, Queneau peut finalement sortir de son isolement trentenaire pour donner le jour à l'*Ouvroir de littérature potentielle*, aussi appelé l'Oulipo. À notre sens, pour bien cerner et comprendre le but de ces travaux, il faut contextualiser les recherches oulipiennes dans un cadre plus ample, en regardant les événements marquant cette période.

Or, du point de vue historique, si nous considérons les faits qui se passent dans l'espace français, y comprenant la métropole et les territoires en dehors des confins européens, le climat est décidément tendu. À côté des grandes événements liés aux tensions internationales entre bloc philo-soviétique et philo-américain et le développement d'une nouvelle conscience de classe, en France les esprits sont bouleversés par les faits liés au conflit en Algérie. Comme il se doit, les auteurs injectent dans leurs œuvres, souvent de façon oblique, d'après critiques sociales pour offrir aux lecteurs leurs analyses très lucides du monde contemporain. Si d'un côté la force de l'engagement et de la nécessité de parler du quotidien marque certaines consciences, de l'autre, nous assistons au phénomène inverse : c'est ici que les oulipiens se situent, à l'écart de cette littérature imprégnée de politique, à côté des plumes luttant pour la communauté. Analyser de façon contextuelle cette autre sensibilité littéraire, dépourvue de tout souci social et tournant le dos à l'actualité dans son activité collective,

¹ Raymond Queneau, « Prière d'insérer » dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2006, p. 1385.

nous permettra donc de souligner à nouveau l'intérêt de Queneau pour les questions linguistiques et le rôle qu'il attribue à la littérature. Une réflexion perçante de la mission oulipienne a été proposée par Calvino pendant un entretien avec Ferdinando Camon où l'auteur italien souligne l'éloignement de l'Oulipo par rapport aux autres pièces du mosaïque littéraire français :

[...] rifiuto della gravità, questa gravità che la cultura letteraria francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Questi qui no: considerano la scienza non in modo grave, ma come gioco, secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto. Certo anche in loro, in questo scherzare per partito preso, in questa meticolosità da collaboratori della "Settimana enigmistica", c'è una dimensione eroica, un nichilismo disperato.¹

Ici, le sérieux dont Italo Calvino nous parle fait allusion au « climat [...] austère et raréfié, des analyses de Barthes et des textes des écrivains de *Tel Quel* »² qui « pensent et s'expriment avec une froide exactitude scientifique », idéologiquement adversaires des oulipiens où l'écriture se fait à travers « les fantaisies et les cabrioles du langage et de la pensée »³. Complètement à l'écart des tensions qui alimentaient les plumes et les autres courants contemporains affirmées avec vigueur à cette époque, l'Ouvroir a ceci de particulier qu'il refuse toute sorte d'engagement collectif. Comme le dit Calvino, les principaux adversaires idéologiques de l'Oulipo à ce moment étaient le cercle d'écrivains né autour de la revue *Tel Quel*, une autre avant-garde très engagée. D'après les auteurs réunis autour de cette revue – qui leur donne aussi le nom – les ressources romanesques en littérature doivent se soumettre à la valeur civile et communautaire : toute œuvre est donc issue d'un projet visant le changement social. Les mêmes propos de *Tel Quel* seront reprises ensuite par une autre conscience artistique : nous faisons ici allusion à ce que les critiques appellent *Nouveau Roman*. Comme dans le premier cas, la littérature se confirme à nouveau comme un soutien nécessaire au développement de la société par sa vocation critique visant à dénoncer et à éveiller les consciences des classes opprimées. C'est pour cela que les formes artistiques sont en effet conjuguées à la très nécessaire transformation politique et sociale. En ce sens, déjà en 1948, Jean-Paul Sartre affirmait que l'auteur, par le biais de la puissance du signe linguistique, « peut vous guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation »⁴. C'est pour cela que l'œuvre littéraire et sa lecture donnent le souffle pour une réaction-action au lecteur : en se fondant sur le moment présent, la littérature peut expliciter les fils qui meuvent l'existence humaine afin que tout le monde puisse en prendre conscience pour ensuite les couper. Et donc, pour un mouvement « [l']écrivain est un parleur : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue.

¹ Italo Calvino, « Colloquio con Ferdinando Camon », dans *Saggi*, éd. Mario Barenghi, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », t. II, 1995, p. 2789-2790.

² Italo Calvino, « Entretiens sur science et littérature » dans *La machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 16.

S'il le fait à vide, il ne devient pas poète pour autant : c'est un prosateur qui ne parle pour rien dire »¹, la réponse d'autres écrivains s'intègre à ce que Eugène Ionesco revendique dans *Notes et contre-notes* : « [l'auteur] n'enseigne pas : il invente »². Et c'est justement sous ce signe que nous pouvons ranger les oulipiens : une création artistique qui se fait par l'exploitation de la langue pour revitaliser une littérature atrophiee par un engagement dépourvu de toute ambition artistique et imaginative.

Non seulement en contraste avec les mouvements contemporains, soulignons que les propos de l'Oulipo s'intègrent aussi dans le sillage des critiques adressées aux surréalistes, en alimentant à nouveau les commentaires déjà proposés par Queneau tout au long de la période 1931-1961. Pour sa part, l'Oulipo s'épanouit à travers la guerre ouverte à toute possible forme de hasard grâce à l'emploi de règles bien précises, les contraintes, c'est-à-dire de véritables limites à partir desquels les auteurs doivent orienter, ou mieux soumettre, les mouvements de leur écriture. Au lieu d'affaiblir leur verve, les contraintes vont dans le sens inverse : elles augmentent leur puissance créatrice. Et donc :

L'écrivain oulipien est donc celui qui ajoute, aux règles les plus communément admises (celles de la langue, celles du genre littéraire qu'il adopte), ses propres règles, appelées contraintes, et qui les utilise pour explorer systématiquement les possibilités encore inexploitées du langage.³

Cette méthode de travail consiste surtout à resserrer d'un côté les possibilités expressives en raison de la présence des règles de composition ; de l'autre côté, la configuration d'un projet d'écriture contrainte produit son plein effet : c'est la seule ressource possible pour libérer la potentialité de la langue, de jouer avec elle et de faire carburer son génie. Afin de réaliser leur propos, comme nous avons déjà eu l'occasion d'en parler dans notre introduction, les mathématiques et la littérature se croisent au sein du projet oulipien. Précisons que l'entrelacement de ces deux domaines toujours considérés comme antagonistes – ou presque – a toujours été présent dans l'esprit de Raymond Queneau. Cela est d'autant plus vrai pour François Le Lionnais, mathématicien de profession : ces deux consciences se réunissent dans le but « d'injecter des notions mathématiques inédites dans la création romanesque ou poétique »⁴. Marqués par « les troubadours, les rhétoriciens, Raymond Roussel, les formalistes russes et quelques autres »⁵, cette synthèse, mûrie au long de leurs études, s'achève finalement grâce à la création de l'Ouvroir de littérature potentielle. Ces « quelques autres » dont Le Lionnais nous parle ne sont que les anciens mathématiciens normaliens membres du *Bourbaki*, ayant comme but de réformer et de systématiser l'étude des maths par le biais de la méthode

¹ *Ibid.*, p. 25.

² Eugène Ionesco, « Notes sur le théâtre », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1966, p. 296.

³ Marcel Bénabou, *Exhiber/Cacher (les oulipiens et leurs contraintes)*, [en ligne] <https://www.ouliipo.net/fr/exhibercacher> (page consultée le 15 mars 2022).

⁴ François Le Lionnais, « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature », dans *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1981, p. 39

⁵ *Ibid.*

axiomatique. Imprégnée de formalisme, en raison de l'amitié qui serrait Lévi-Strauss à André Weil, membre du groupe, la méthode de Bourbaki se fonde justement sur l'attribution d'une importance capitale aux formes et à leur assemblage : d'un point de vue théorique, Oulipo et Bourbaki ont beaucoup en commun.

Et donc, pour revenir rapidement au conflit entre surréalisme et Oulipo, outre que cette opposition méthodologique et compositionnelle, il faut aussi reconnaître que l'Ouvroir s'oppose aux surréalistes aussi en ce qui concerne son organisation, en opposition surtout aux excommunications et à l'ostracisme animant certaines décisions de Breton. Même si au premier abord l'Oulipo semble tirer sa vocation collective du surréalisme, en réalité c'est toujours Bourbaki qui a justement inspiré Le Lionnais et Queneau. Dans le cadre oulipien, la coopération brisant la longue période de réflexion solitaire de Raymond Queneau se dirige vers deux directions. Si d'un côté cette organisation collective mène les auteurs à rédiger des œuvres à plusieurs mains, de l'autre – afin de restituer un côté raisonnement ludique à la littérature entrelaçant les règles aux jeux de langue – les oulipiens travaillent pour les auteurs de la postérité en leur donnant des nouvelles structures au sein de leurs compositions. Même si Queneau affirme que « certains de nos travaux peuvent paraître, du domaine de la simple plaisanterie ou encore de simples “jeux d'esprit”, analogues à certains “jeux de société” »¹, l'ambition de l'Oulipo est bien plus ample. En ce sens, voici expliqué le grand mérite des contraintes, et plus en général des structures, au sein des œuvres littéraires. Bien que dissimulées, mises en abîme dans le texte et cachées – dans la plupart des cas – au regard des lecteurs, les règles de composition posent les bons pièges pour libérer l'imagination des auteurs de possibles stéréotypies. La règle ne resserre pas l'imagination, bien au contraire : elle la libère. Et donc,

[...] la forma, se è una riuscita, è principio regolatore di ulteriori formazioni. Infatti, essa è un prodotto riuscito così bene che merita d'essere esemplare e paradigmatico [...]. La forma non si limita a richiedere e ottenere riconoscimento, ma suscita e stimola ditro a sé ulteriori formazioni che si ispirano ad essa, ne traggono suggerimento e consiglio [...].²

Travailler avec les contraintes, et plus en général avec des structures en littérature, a ceci de particulier que sa portée se veut réutilisable par d'autres auteurs. Les oulipiens participeraient ainsi à la création d'une nouvelle façon d'envisager la littérature, comme travail collaboratif et d'inspiration réciproque.

Pour résumer et comprendre les projets de notre auteur, nous relevons aisément une forte adhésion et constance aux résolutions déjà proposées dans *LVG* et *BCL* : les nécessités structurelles esquissées dans *Le Chiendent* ne sont que des contraintes qui verront finalement le jour ; la critique de l'inspiration trouve finalement son issue. Vu qu'elle ne tombe pas du ciel, ce n'est qu'à partir de la langue, pliée par les contraintes, que l'inspiration de l'auteur trouvera sa source. Les intuitions

¹ Raymond Queneau, « Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 322-323.

² Luigi Pareyson, « Struttura della formatività », dans *Teoria dell'arte*, Milano, Marzorati editore, p. 119.

méditées au long d'une trentaine d'années se rejettent maintenant dans un cercle de funambules de la langue.

2.2 Cent mille milliards de poèmes

[...] la règle ne fait que limiter, qu'élaguer les branches gourmandes.¹

En 1962, lors d'une émission qui lui était consacrée, Georges Charbonnier présente de la sorte une œuvre hors du commun :

Le livre le plus inattendu, le plus individualisé du monde, car personne ne le lira jamais comme les autres. Le livre dont le texte change avec chaque lecteur. Le livre dont chaque lecteur tire au sort le texte pour le lire. Le livre dont chaque lecteur peut – écartant le tirage au sort s'il en décide ainsi – le livre dont chaque lecteur peut composer le texte à son gré en accueillant, en retenant ou en écartant tel ou tel vers, car il y a "cent mille milliards" de façons possible de lire ce livre.²

Cent mille milliards de poèmes a été complété grâce au soutien que François Le Lionnais a apporté à Queneau pendant les derniers moments de rédaction de l'œuvre : *Cent mille milliards de poèmes* se présente à la fois comme première œuvre oulipienne concertée³.

Avant de procéder, soulignons toutefois que la dextérité poétique des *CMMP* pourrait être considérée comme un exemple d'anoulipisme en raison de l'existence d'un précédent retrouvé par Serge Alexandrovitch Postov. Les traces du même principe combinatoire assistent la création de poèmes dans l'œuvre *Le jouet poétique retrouvé dans les malles d'un défunt père du classicisme*, parue en 1829 et dont l'auteur semble anonyme. Ici, la composition des poèmes se fait en lançant les dés pour composer des poèmes de 4 à 8 vers, à piocher dans des groupes de 11 vers possibles⁴.

Comme nous l'avons déjà introduit dans la partie précédente, Queneau est friand de mathématiques et comme Jacques Roubaud nous le rappelle « le domaine privilégié de Queneau, producteur de mathématique(s), est la combinatoire »⁵. En ce sens, comme tout autre produit de ce type particulier d'exercice, *CMMP* est le couronnement des procédés créateurs déjà présents dans la littérature française à partir du siècle des Grands rhétoriciens.

Et donc, qu'est-ce que c'est *Cent mille milliards de poèmes* ? C'est l'œuvre inexistante, éclatée, où les vers de chaque sonnet – habilement découpés en 14 languettes – tissent une toile de solutions poétiques interminables. En déplaçant les volets, le lecteur tricote à son gré de nouvelles combinaisons : bien entendu, son mouvement peut aussi être guidé par un *faux* hasard. En ce sens, surtout s'il perce le vide laissé entre les languettes pour donner des solutions aléatoires, il va de soi

¹ Goethe, « Les douleurs du jeune Werther », dans *Romans*, éd. Bernard Groethuysen, Pierre du Colombier, Blaise Briod, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 13.

² Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 118.

³ Jacques Bens, « Queneau oulipien », dans *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 22.

⁴ Serge Alexandrovitch Postrov, *Un plagiat par anticipation de Cent mille milliards de poèmes*, dans *Les amis de Valentin Brû*, n° 31, 1985.

⁵ Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 45.

que l'association entre les compositions surréalistes – en premier lieu le cadavre exquis – et *CMMP* se présente spontanément : il faut faire attention. Aucun principe déréglé ne gère l'œuvre. Queneau avait en effet tout prévu afin que son lecteur puisse retrouver un ordre dans cet envol de morceaux de papier. C'est notamment par le biais de la contrainte rimique que tout rapprochement aux surréalistes ne trouve pas raison d'exister. Inspiré des jeux des têtes folles, comme l'auteur l'avoue lui-même dans son mode d'emploi, nous trouvons plusieurs autres contraintes dans l'œuvre.

- 1) Les rimes ne devaient être trop banales (pour éviter platitude et monotonie), ni non plus trop rares ou uniques (*-inze, -onze, -orze*, par exemple) ; il était nécessaire d'avoir dans les quatrains au moins quarante mots différents et dans les tercets vingt. Il eût été, d'ailleurs, sans importance que de mêmes mots se trouvassent à la rime au même vers puisqu'on ne les lit pas en même temps ; je ne me suis permis cette licence que pour « baux » (substantif et anglicisme) et « beaux » (adjectif).
- 2) Chaque sonnet devait, sinon être parfaitement translucide, du moins avoir un thème et une continuité, sinon les 10¹⁴ – 10 autres n'auraient pas eu le même charme.
- 3) La structure grammaticale, enfin, devait être la même et demeurer invariante pour chaque substitution de vers. Une solution simple aurait été que chaque vers formât une proposition principale. Je ne me suis permis cette facilité que dans le sonnet n° 10 (le dernier !). J'ai veillé également à ce qu'il n'y eût pas de désaccord de féminin à masculin, ou de singulier à pluriel, d'un vers à l'autre dans les différents sonnets.¹

Par rapport aux autres œuvres – surtout en prose – le choix d'intégrer ce mode d'emploi pour le lecteur étonne. Queneau nous rappelle très souvent le statut qu'il attribue aux contraintes. En prose, les procédés doivent rester cachés étant donné qu'ils ne sont que l'échafaudage du texte. En revanche, le squelette des sonnets saute aux yeux du lecteur par le biais du préambule annonçant son cheminement créatif. Outre cela, comme le pointe Marcel Bénabou, la démarche de Queneau dans le mode d'emploi de *10¹⁴ de poèmes* suggérerait au lecteur comment s'y prendre avec le texte, quelle attitude adopter. Ce faisant, cette approche impose un « dévoilement obligé » car « l'identification de la contrainte est indispensable à l'intelligence du texte ». En ajoutant que :

Cette structure combinatoire, et les possibilités infinies qu'elle ouvre, Queneau ne pouvait évidemment songer à la dissimuler. Il la met au contraire en avant de la façon la plus nette, et la plus originale : en faisant imprimer les vers un à un sur de minces languettes que le lecteur peut combiner à son gré pour composer des sonnets jusqu'à la fin des temps.²

Conscient de ce que son auteur lui conseille, le lecteur peut composer – à partir d'un ensemble figé et choisi – des vers et chaque poème obtenu à travers l'exercice combinatoire n'est que le produit final, l'aboutissement de l'échafaudage soutenant les œuvres en prose.

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 333-334.

² Marcel Bénabou, *Exhiber/Cacher (les oulipiens et leurs contraintes)*, op. cit.

Or, avant de présenter ponctuellement chacun des sonnets géniteurs, il faut reconnaître et discuter des limites de la création de Queneau. Une fois que l'on commence à tourner les languettes pour donner une nouvelle forme aux sonnets de base, on retrouve par exemple la répétition du mot « marchandise » dans le deuxième quatrain des sonnets 3 :

Souvenez-vous amis de ces îles de Frise
où venaient par milliers s'échouer les harenceaux
nous regrettions un peu ce tas de marchandise
lorsqu'on voyait au loin flamber les arbrisseaux¹

Et 10 :

On vous fait devenir une orde marchandise
on prépare la route aux pensers sépulcraux
de la mort on vous greffe une orde bâtardise
la mite a grignoté tissus os et rideaux²

Ici, le risque est de piocher un texte qui présente les deux vers à la fois. Outre cette fâcheuse répétition, Queneau contrevient à la première règle deux autres fois, en répétant le mot « destin » dans le dernier tercet des sonnets 2 :

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques
on transporte et le marbre et débris et défroques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin³

Et 7 :

Frère je te comprends si parfois tu débloques
frère je t'absoudrai si tu'emberlucoques
la gémellité vraie accuse son destin⁴

De même pour l'adjectif « beaux » redoublant dans le deuxième quatrain du sonnet 2 :

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
du climat londonien où s'ébattent les beaux
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise
quand les grêlons fin mars mitraillent les bateaux⁵

Et 8 :

L'un et l'autre a raison non la foule insoumise
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux
l'un et l'autre ont raison non la foule imprécise
à tous n'est pas donné d'aimer les choes verbaux⁶

Dans ces deux dernières occurrences, les mots occupent la même place et par conséquent ne risquent pas de se présenter au sein de la même combinaison. Et donc, sur la base des trois transgressions

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 337.

² *Ibid.*, p. 344.

³ *Ibid.*, p. 336.

⁴ *Ibid.*, p. 341.

⁵ *Ibid.*, p. 336.

⁶ *Ibid.*, p. 342.

présentées, nous sommes en mesure de repérer deux tensions opposées au sein des sonnets : l'adhésion totale aux contraintes de composition et la personnalisation, ou plutôt l'infraction, de la règle. En ce cas, l'idiolecte oulipien se sert du mot *clinamen* pour définir ce type d'altérations. Les acrobaties linguistiques de Queneau ont été mises aussi en doute par une étude très pointue de Paul Braffort qui suggère une méthode pour créer des sonnets cohérents d'un point de vue grammatical. Dans *Pour un filtre à sonnets*, sur la base de ce qu'il appelle des contraintes *anticombinatoires*, Braffort prévoit la création d'un algorithme introduisant une variable qui ne doit pas être ignorée. Le choix d'un vers se fonde sur la compatibilité avec le vers précédent. Au cas où on tombe sur un vers qui ne peut pas être utilisé, il faudra recommencer à nouveau. Toujours au sein de cette étude, en partant de la combinaison 7-5-9-2/10-9-8-9/8-1-7/5-9-2 :

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise
snob un peu sur les bords des bords fondamentaux
sur la place un forain de feu se gargarise
il chantait tout de même oui mais il chantait faux

On vous fait devenir une orde marchandise
que n'a pas dévoré la horde des mulots ?
l'un et l'autre ont raison non la foule imprécise
l'enfant pur aux yeux bleus aime les berlingots

Le poète inspiré n'est point un polyglotte
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
Il voudra retrouver le germe adultérin

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?
grignoter des bretzels distrait bien des colloques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin¹

Il souligne la maladresse des choix verbaux :

C'est ainsi que l'*imparfait* du quatrième vers n'est guère compatible avec les trois *présents* qui le précèdent. De même, le premier tercet propose en une succession chaotique un *présent*, un *passé simple* et un *futur*.

Par ailleurs les "anaphores" dont on connaît le rôle fondamental à la frontière du syntaxique et du sémantique sont durement traitées : en effet on ne voit guère à qui se rapportent "l'un et l'autre" du septième vers ni le "il" du onzième vers.²

Le respect des unités syntaxiques mis en avant dans le mode d'emploi ne concerne que les unités simples, c'est-à-dire dans les sonnets géniteurs. Pour les autres combinaisons, les mots présentent un très haut degré d'instabilité et, par la suite, il est impossible pour le poète – ou ceux qui se trouvent à sa place – de les orienter vers des solutions heureuses d'un point de vue grammatical. Malgré ces limites, ce qui compte, comme nous avons déjà eu l'occasion d'en parler, c'est la visée oulipienne de Queneau. Le fait de donner une nouvelle vie à la forme fixe par excellence de la littérature, en la

¹ Paul Braffort, « Pour un filtre à sonnets (Une illustration du rôle de la complexité des procédures anticombinatoires que mettent en jeu l'usage de la parole et sa mise en littérature) », dans *Les Amis de Valentin Brû*, 1980, n° 13-14, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

dynamisant par le biais du recours au jeu combinatoire, offre finalement aux auteurs de la postérité une autre ressource sur laquelle travailler. Cette conception du sonnet avancée par *CMMP* trouve son terrain fertile en Espagne et en Italie où les hommages à Raymond Queneau ont mené, respectivement, un collectif d'auteurs et Maria Sebregondi à composer d'ultérieurs cent mille milliards de poèmes : le projet quenien satisfait ainsi la vocation principale de l'Ouvroir. Et pourtant :

Il est vrai aussi que la valeur des dix sonnets ne réside pas dans leurs qualités intrinsèques, mais dans la potentialité de combinaisons qu'ils représentent. La découverte d'une combinaison nouvelle s'apparente alors à l'utilisation que l'on fait parfois des textes sacrés, lorsque par exemple on ouvre une bible au hasard pour y trouver la réponse aux questions que l'on se pose.¹

Comme nous venons de le dire, ce dépositaire du Classicisme, ce partisan de la potentialité en littérature, ajoute d'autres contraintes à une forme déjà rigide et affronte à visage découvert l'héritage de l'histoire littéraire française. En se servant de la forme la plus pure et classique – des rimes croisées aux deux quatrains et la structure CCD/EED dans les tercets – les poèmes de Queneau se placent au croisement de la tradition et du nouveau. Et justement l'innovation quenienne porte sur l'injection du côté ludique et potentiel au sein de structures figées comme le sonnet, « une construction qui peut paraître totalement arbitraire, et [...] très comparable à des jeux comme les mots croisés »², et l'alexandrin. Soulignons que confier à cette structure et à ce mètre en particulier une révolution de cette portée n'est pas pour autant le fruit du hasard : en les inscrivant au sein des procédés oulipiens, l'auteur recontextualise les formes classiques par excellence. Comme il l'affirmait dans l'essai *Littérature potentielle* :

Un autre domaine de la littérature qui est particulièrement oulipien, ce sont les poèmes à forme fixe [...]. Les poèmes à forme fixe obéissent à des règles strictes portant soit sur la longueur des vers employés, soit sur l'ordre, l'alternance ou la répétition des rimes, de mots ou même de vers entiers.³

Dans la même ligne de ce nouveau souffle donné au sonnet, il faut intégrer aussi le travail qu'il a fait sur l'alexandrin, considéré lui-aussi comme « un exemple oulipien ; [car] tous les douze pieds, on s'oblige à rimer avec le treizième pied précédent »⁴. Réputé inutilisable au XX^e siècle, presque supplanté par le vers libre et par les poèmes en prose dès le début du siècle, Queneau va à l'encontre des tendances consolidées à partir de la moitié du XIX^e siècle pour rebondir sur le caractère potentiel des structures anciennes. Cette coexistence pacifique entre le poids des anciens et le charme des modernes, dans l'œuvre de Queneau, accentuent la portée novatrice de *CMMP*. En plus, toujours

¹ Claude Debon, « Notice » dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1318.

² Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., p. 121.

³ Raymond Queneau, « Littérature potentielle », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 326-327.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

d'après Lebrec, le recours à l'alexandrin s'avère fondamental aussi pour le support qu'il offre au système rythmique des poèmes, le véritable moteur de la machine combinatoire¹. Ce n'est pas seulement l'affection de Queneau pour les formes réglées qui est ici présente, il faut aussi garder à l'esprit le rôle que ces formes assument au sein de l'économie de l'œuvre entière.

D'un point de vue strictement thématique, le génie créateur de Queneau effleure plusieurs domaines. Les souvenirs mythiques inspirés par des terres lointaines dans l'espace, comme l'Argentine du sonnet 1, ou dans le temps, la Grèce antique (sonnet 2), s'entrelacent aux terres plus proches de lui dans les sonnets 4 et 5 portant, respectivement, sur l'aristocratie anglaise et sur une fresque de l'Italie. Ses promenades à l'étranger emboîtent le pas aux thèmes plus matériels – la nourriture du sonnet 9 – ou se croisent avec des questions spirituelles – la mort dans le sonnet 10. L'auteur fait un clin d'œil à son lecteur dans les sonnets 3, 6 et 8 en établissant des liens intertextuels avec son œuvre romanesque ou avec sa carrière d'essayiste. Si dans le sixième poème, consacrée à Paris, nous retrouvons le célèbre métro, véritable marotte de Zazie, dans le troisième, Queneau tisse un lien avec *Saint Glinglin* où le thème de la mer, du poisson et du marinier s'affirment comme « la découverte de l'existence et de l'Être »². En revanche, au sein du huitième sonnet, l'inspiration poétique innerve ses vers :

[...] il chante la gloire du poète, méconnue du profane, reconnu du "critique lucide". Les références sont à Homère, Platon, Horace, Malherbe et Mallarmé, maître en hermétisme. Raymond Queneau chante l'inspiration et la puissance des mots ; il pose l'équivalence poète = prophète.³

Il ne nous reste qu'un seul sonnet à présenter, le numéro 7, que notre regard doit scruter avec plus d'attention que les autres. L'obsession que Queneau avait pour l'arithmétique est très bien connue : il en parle dans ses réflexions écrites, il ouvre ce monde à ses interlocuteurs pendant les entretiens. Comme d'autres avant lui, comme d'habitude, laisser des morceaux de soi, des bribes autobiographiques, au sein des œuvres est monnaie courante parmi les écrivains. Cela est vrai aussi pour les oulipiens. Les traces que les membres de l'Ouvroir laissent dans leurs pages ont ceci de particulier qu'elles ne se limitent pas à l'anecdote et ne deviennent pas un matériel à exploiter pour raconter les chagrins de leurs héros. Non. Souvent en abîme, leur vie articule le texte en se plaçant au niveau structurel. Par exemple, chez Perec, la contrainte se nourrit de son vécu et son histoire personnelle déborde dans les techniques de rédaction adoptées : il suffit de penser à *La Disparition* et à son absence de eux/E. Il en est de même pour Raymond Queneau où les allusions biographiques

¹ Caroline Lebrec, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique*, New York, Peter Lang, 2020, p. 122-123.

² Gilbert Pestureau, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », dans *Temps mêlés. Documents Queneau*, n° 150 + 25-26-27-28, 1985, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

se manifestent à travers le retour insistant sur le chiffre 7, l'épine dorsale de la contrainte structurelle de *Le Chiendent*, comme nous avons déjà eu l'occasion d'en parler.

[...] quant à 7, je le prenais, et puis le prends encore comme image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3×7). Bien qu'en apparence non autobiographique, la forme de ce roman en était donc fixée par ces motifs tout égocentriques : elle exprimait ainsi ce que le contenu croyait déguiser.¹

Surtout au sein de ces derniers sonnets parcourus très rapidement, le choix thématique renforce la considération que nous avons de *CMMP* : les dix sonnets ne sont que la somme de l'activité poétique de Queneau, mûrie au long de 30 ans d'activité littéraire et de 57 ans de vie.

En guise de conclusion à ce premier chapitre, il nous semble nécessaire d'ouvrir une toute dernière parenthèse sur les enjeux théoriques mis en place par *CMMP*. Nous verrons bientôt que la machine poétique quénienne ne problématise pas exclusivement l'emploi du sonnet ou de l'alexandrin : elle creuse des nouveaux sentiers conceptuels en allant à la racine même de la littérature pour travailler le rapport entre le producteur et ses destinataires.

2.2.1 Les enjeux de *Cent mille milliards de poèmes* : le triangle œuvre-lecteur-auteur

[...] l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement.²

Pour introduire le dernier volet de notre premier chapitre, nous nous servons d'une citation tirée de *La Vie mode d'emploi* :

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.³

En remplaçant « puzzle » par « poème », ensuite « poseur de puzzle » par « lecteur » et finalement « faiseur de puzzle » par « auteur », ce passage s'avère autant vrai pour *CMMP* que pour les puzzles dont Perec nous parle dans son prologue. Cette citation jouera le rôle de fil conducteur de toutes les propositions dont il est question dans ce dernier paragraphe.

Les sonnets de *CMMP* ont ceci de louable qu'ils dévoilent des noyaux inexplorés et, comme la lecture que l'on a faite de la citation de Perec l'illustre, ils se placent justement au niveau du trinôme

¹ Raymond Queneau, « Technique du roman », dans *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 29.

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 49.

³ Georges Perec, « La Vie mode d'emploi » dans *Œuvres complètes*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2017, p. 10.

œuvre-auteur-lecteur. Nous avons déjà eu l'occasion d'en parler, *CMMP* n'est que la somme de la période 1930-1961 d'un point de vue artistique : il est inévitable que cela déverse aussi sur le plan théorique. La nouvelle vitalité confiée au sonnet et à l'alexandrin va de pair avec les réflexions de Queneau concernant le rôle de l'inspiration au sein du processus créatif. Nous avons déjà esquissé la critique présentée dans les articles de *VEG* : nous estimons que ses thèses se traduisent, ou mieux se réalisent concrètement, dans *CMMP*.

En ouvrant le recueil, nous nous rendons vite compte que le pouvoir que Queneau attribue à ses lecteurs met en crise l'hégémonie du poète établie par la tradition : ils sortent finalement de la passivité dans laquelle ils ont été si longtemps relégués pour participer à la création poétique. Néanmoins, il ne faut pas du tout être naïf. Le lecteur se présente passif du point de vue de la production artistique, tout en restant très réceptif – et actif – du côté de l'interprétation du texte, de la recréation du sens. C'est pour cela qu'ils gardent un certain degré de liberté en ce qui concerne leur activité mentale : comme des éponges, ils absorbent une œuvre en prose, en vers, pour ensuite relâcher dans le monde une autre lecture, cette fois filtrée par leur propre sensibilité. Tout en restant toutefois des décodeurs du message véhiculé par le texte. Il va de soi que l'asymétrie propre au rapport auteur-lecteur se reflète également dans les études de théorie littéraire : la nécessité d'analyser cette relation s'affirme avec force surtout à partir des années 1970. Dans *La lecture*, Vincent Jouve reconstitue les considérations que plusieurs écoles ont consacrées à cet axe. Au sein de ces théories, qu'ils soient fictifs ou réels, les lecteurs ne sont considérés que des recréateurs du sens : ils occupent toujours une position somme toute passive vu qu'elle ne vise qu'à une création abstraite. Nous convenons qu'aucune œuvre ne pourrait être actualisée sans qu'un lecteur soit présent : nous écrivons – dans la plupart des cas – pour être publiés et, par conséquent, pour être lus. Cela implique que le lecteur actualise sa fonction dès que l'auteur pose sa plume sur un cahier dans le but d'achever un produit littéraire : mais *CMMP* est une œuvre pas complètement aboutie, vu que les autres 990 mille milliards de poèmes lui manquent. Elle n'existe pas en tant que telle : c'est le lecteur-faiseur de puzzle qui lui donne le souffle à chaque fois qu'il se livre à la composition. C'est pour cela que nous assistons à la naissance de la poésie à chaque fois que nous commençons à tourner les languettes : aucune muse n'est invoquée, aucune inspiration ne tombe du haut. En chuchotant à l'oreille de son public de lecteurs, Queneau remet la création poétique là où elle s'est toujours placée : au niveau de la langue. La poésie surgit dans les articulations et dans les recompositions des vers.

Et donc, comme Raymond Queneau l'affirmait déjà en 1934 dans la *Prière d'insérer* de *Gueule de Pierre*, il confie ce poids à l'instance lectorale car « pourquoi nous demanderait-on pas un certain effort au lecteur ? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si

méprisamment traité, le lecteur »¹. L'effort requis au lecteur le range au sein du pôle auctorial car il prend le relais, il aide la machine à fonctionner. Tout cela s'avère possible grâce à deux crises déclenchées dans la sphère de l'auteur. Premièrement, en ouvrant les portes du temple de la poésie au premier venu, Queneau désacralise la figure du poète-génie ; deuxièmement, grâce à cette poétique particulière, où les poèmes se font forcément à partir d'un matériel linguistique non-original, l'auteur efface progressivement sa main de *CMMP*. De ce fait, les nouveaux sonnets appartiennent à tous et à personne en même temps. Comme il le dit dans le *Mode d'emploi*, par le biais d'une citation de Lautréamont, « la poésie doit être faite par tous, non par un »². Ce faisant, à travers cette perspective novatrice d'envisager le rapport entre œuvre-auteur-lecteur, Queneau met en crise un système ancré dans les pratiques habituelles du monde littéraire. Le pôle lectoral est promu au rôle de créateur de l'œuvre, de faiseur de puzzle, dès l'onzième poème, c'est-à-dire la composition à partir de laquelle l'auteur lui donne carte blanche. Soit dit au passage, au sein de l'ouvrage quénien, nous retrouvons un autre exemple de liberté donnée au lecteur : il s'agit d'*Un conte à votre façon* où l'auteur donne la possibilité au public de façonner un récit à leur gré, en choisissant le cursus de l'histoire. Dans ce cas, les chemins creusés par Queneau sont beaucoup plus définis que dans *CMMP*. Au sein de cette œuvre en prose, chacune de ses parties s'agence aux autres sur la base d'une succession scandée par une numérotation des fragments et, afin de garder la cohérence propre du développement de l'histoire, le lecteur n'est pas censé sortir et se promener dans le texte comme il le veut. Cette liberté structure effectivement les propos des oulipiens. Par exemple, au sein du second manifeste de l'Oulipo, où les membres de l'Ouvroir affirment candidement : « [qui] n'a senti, en lisant un texte – et quelle qu'en soit la qualité – l'intérêt qu'il y aurait à l'amélioration par quelques retouches pertinentes »³.

Retournons maintenant à notre sujet. Au sein de *L'appel du texte*, d'après Wolfgang Iser, il est possible de retracer deux typologies différentes de tensions au sein des œuvres littéraires. À côté de la tension de la découverte, le pouvoir enchanteur attribué au dévoilement de l'intrigue ou à l'agencement des vers, Iser théorise une tension dérivée de la création où c'est justement « l'indétermination [qui] régule la participation du lecteur à l'accomplissement de l'intention textuelle »⁴. Les deux relèvent de la nécessité de remplir les blancs sémantiques du texte, des attentes face au déroulement et qui en soutiennent la compréhension. Normalement, l'engagement d'un lecteur va de pair avec la nécessité de remplir ces vides semés par l'auteur au sein du cheminement de sa plume. Le lecteur se baigne dans l'encre de la page en remodelant, au fur et à mesure qu'il progresse sa lecture, les images que le texte lui offre. Ce faisant, l'auteur sollicite le plaisir de la

¹ Raymond Queneau, « Prière d'insérer », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2002, p. 1287.

² Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 334.

³ Oulipo, « Le Second manifeste » dans *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1973, p. 22.

⁴ Wolfgang Iser, *L'appel du texte*, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 45.

découverte et de la création par le biais de ses spéculations, de ses prévisions sur la suite des événements. *CMMP* ne ferait pas exception : seulement, il est question d'un nombre vertigineux de vides à combler étant donné que l'œuvre aboutie n'existe pas. Or, le lecteur abordant le mince recueil de Queneau retrouve des blancs appartenant à deux catégories en même temps : d'un côté les blancs sémantiques, et de l'autre côté les blancs textuels qui se remplissent une fois que le lecteur choisit un des vers dans le sonnet. Nous voyons donc que le nombre des places vacantes augmente démesurément : le recueil n'est fait que d'espaces inhabités à définir et qui, paradoxalement, s'articulent les uns avec les autres en même temps, au moment où nous commençons à tricoter les poèmes. Et donc, la persistance d'une indétermination permanente ne peut donc que dédoubler les plaisirs des lecteurs-auteurs qui reconstruisent une page éclatée, à nouveau comme un puzzle. Par la suite, il est donc évident que le mouvement créatif de *CMMP* est donc rédactionnel et herméneutique à la fois. C'est pour cela que nous émettons donc l'hypothèse d'un modèle de lecture relevant des deux attitudes opposées :

1. Une lecture naïve qui envisage un accès standard au texte. Le lecteur considère chacun des sonnets comme matière isolée et donc s'approche d'eux comme il le ferait avec tout autre poème. Cette attitude relègue à nouveau le lecteur dans sa passivité originelle ;
2. Une lecture productive, fondée sur des choix, visant à composer le texte comme Queneau l'avait déjà prévu et dûment conseillé au sein de son *Mode d'emploi*. Dans ce cas, la lecture peut bien être influencée par une apparente forme de hasard réglée par la structure donnée par l'auteur ou par des choix déterminés par le goût des lecteurs – choisir les vers à la main sur la base de ses propres préférences.

Soulignons que la lecture naïve se considère comme stade préalable de tout autre lecture de choix : c'est justement à ce moment de flânerie textuelle que l'on prend connaissance des vers. Somme toute, elle n'est que le premier pas nécessaire pour jeter les bases soutenant la deuxième attitude de lecture. Sauf si on refuse de jouer. Si le lecteur reste naïf, le projet quenien ne pourra pas se réaliser et il serait dépourvu de toute cohérence interne.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'œuvre nous permet de dégager maints noyaux théoriques et pour continuer notre discours il faut revenir un instant en arrière, en arrêtant notre regard encore une fois sur le *Mode d'emploi* de *CMMP*. Queneau met tout de suite en avant l'origine de l'œuvre :

C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé *Têtes de rechange* [...] j'ai conçu – et réalisé – ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu.

Le faux iconoclasme incité par l'auteur relève d'un jeu d'enfant. Ceci en dit beaucoup sur une autre composante de *CMMP* allant de même avec la question de la création du lecteur : la dimension

ludique de l'œuvre. Or, le plaisir de la lecture a très souvent été associé aux capacités interprétatives du lecteur. Comme le dit Wolfgang Iser,

La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre ses aptitudes à l'épreuve. Il est certain qu'il y a des limites à cette productivité, et celles-ci sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément. L'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu.¹

En parlant de zones claires ou sombres du texte, Iser ne peut que faire allusion aux passages qui soutiennent ou empêchent l'aventure herméneutique du lecteur. Mais *CMMP* ne peut pas être comparé aux autres recueils. Nous estimons y retrouver une autre source de plaisir, cette fois étroitement liée à l'assemblage des poèmes qui appelle forcément la créativité du lecteur – s'il ne s'abandonne pas aux mouvements aléatoires, l'autre possible façon de procéder. À côté du plaisir dérivé de l'interprétation, nous en retrouvons donc un autre purement ludique : *Cent mille milliards de poèmes* se plonge dans le domaine du divertissement duquel l'œuvre jaillit originellement. Ce qui nous permet de resserrer le lien entre *CMMP* et le jeu n'est que la présence de la règle, de la contrainte, et du point de vue de Queneau, et du point de vue du lecteur. Comme l'affirme Émile Benveniste dans *La structure du jeu*, le recours à une forme, à un cadre précis, au sein du jeu « qui doit se dérouler dans des limites et conditions rigoureuses et constitue une totalité fermée »², nous permet aussi de rebondir sur le côté ludique de l'œuvre. Si le lecteur peut déplacer les volets à son gré, il est autant vrai qu'il ne brise pas l'ordre donné par Queneau. En contrepartie, il lui est interdit de changer le premier vers avec le dernier, par exemple. Et c'est pour cela que « lire un texte sur le mode ludique, c'est manifestement se servir du texte à ses propres fins (de plaisir), même si celles-ci requièrent une certaine soumission aux lois du texte »³. Il est toutefois nécessaire de souligner une anomalie dans la conception ludique que nous venons d'exposer et qui nous permettrait de souligner d'isoler une autre singularité de *CMMP*. Par définition, le jeu est *a priori* une action qui repose et amuse, sans ambitionner à la création d'un véritable artefact – ni sous forme de bien, ni sous forme d'œuvre. À ce sujet, Roger Caillois affirme donc que le jeu s'avère comme une activité stérile⁴. Ce que Queneau fait se place dans un autre ordre : son jeu est producteur, il permet de faire de la poésie. Cette question nous permet aussi de présenter une énième problématique du texte portant sur la conception d'auctorialité des textes.

¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 198-199.

² Émile Benveniste, « Le jeu comme structure », dans *Deucalion cahiers de philosophie*, Paris, Éditions de la Revue Fontaine, 1947, n° 2, p. 161.

³ Ross Chambers, « Le texte « difficile » et son lecteur », dans *Problèmes actuels de lecture. Actes du colloque organisé au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 1979*, dir. Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Paris, Hermann, 2012, p. 90.

⁴ Roger Caillois, *Le jeu et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9.

Une fois que les mots se répandent sur le papier, une fois qu'ils sortent de la main de l'auteur, les œuvres se détachent de leur créateur pour se livrer au public de lecteurs : elles sont remises au monde. À ce propos :

[...] l'œuvre d'art naît bien sûr grâce aux actes de conscience de l'artiste ou de l'auteur, mais elle en est ensuite complètement séparée. Ayant une base ou un support matériel neutre, elle ne constitue pour l'instant rien qu'une "formation schématique". Le destinataire doit entrer en action pour la "concrétiser", pour en construire ou reconstruire un "objet esthétique" sensiblement enrichi à tous égards, notamment aussi dans le domaine des valeurs esthétiques qu'il est appelé à faire vivre ou revivre.¹

Mais tout cela vaut spécialement pour les œuvres achevées qui présentent un très haut degré d'autonomie par rapport à leurs auteurs et à leurs lecteurs, vu qu'elles existent en tant que produit abouti et donc fermé. L'appel au lecteur se fait toujours pour des questions herméneutiques. À nouveau, *CMP* ne peut pas être intégré dans ce cadre. L'œuvre nécessite du mouvement, de l'interférence du lecteur pour se réaliser et pour mettre la structure au profit, en remplissant tous les blancs dont nous avons déjà eu l'occasion d'en parler. De son côté, l'auteur ne peut pas seulement être considéré un simple exécuteur du texte. Au bout du compte, la structure qui gère l'œuvre a été conçue par lui, et, au sein des sonnets géniteurs, l'agacement des mots est le fruit de son travail d'artisan de la langue. Ses prévisions ne peuvent qu'être limitées en raison du rôle joué par la combinatoire, clé de voûte de l'architecture quenienne, permettant à l'œuvre de se laisser manipuler sans aucune résistance. Il semble alors spontané de nous demander : l'auctorialité des sonnets, à partir de l'11^{ème} composition, doit-elle être partagée entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre elle-même ? De ce point de vue, l'auteur donnerait les bases sur lesquelles le lecteur et l'œuvre collaboreraient à faire surgir la poésie. De surcroît, à notre sens, pour rebondir une toute dernière fois sur les mérites de l'essai de Benveniste, ses pages deviennent une clé particulièrement adéquate pour ouvrir et contextualiser le binôme inspiration-ludicité, strictement lié à la question de l'auctorialité. L'opposition axant le discours de Benveniste tourne autour de la divergence entre le sacré et le jeu : si le premier se caractérise par « tension et angoisse », le second n'est que pure « exaltation et délivrance »². En ce sens, le premier terme de la comparaison relèverait le rôle du poète et de l'inspiration : en annulant ses deux attributs, la sacralité de l'acte et du moment créatif en général seraient restitués à l'expérimentation linguistique. *Cent mille milliards de poèmes* intègre et représente le sommet de ce refus de la paternité artistique : ici l'auteur et le lecteur collaborent à la création d'un poème. De même, nous retrouvons des propos très éclairants dans *Sur la lecture* de Roland Barthes. D'après le sémiologue, il serait tout à fait normal que la lecture solliciterait un très

¹ Rolf Fieguth, « Le spectateur co-artiste, le lecteur co-poète. Un regard sur Roman Ingarden. Avec trois idées pour une récitation de Mallarmé », dans *Roman Ingarden : la phénoménologie à la croisée des arts*, dir. Patricia Limido-Heulot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 112-113.

² Émile Benveniste, « Le jeu comme structure », art cit., p. 164.

particulier désir d'écrire. À côté du plaisir tiré des mots, ce qu'il appelle le fétichisme linguistique, et l'irrésistible force de la suspense, que l'on retrouve déjà chez Iser, Barthes reconnaît que les textes s'appuient sur « le désir que le scripteur a eu d'écrire, ou encore : nous désirons le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture »¹. Le lecteur et l'auteur se cherchent en même temps : l'un a besoin de l'autre. Pour ainsi faire, Queneau donne donc une base sur laquelle jouer, mais c'est au lecteur de créer les 990 mille milliards de poèmes inédits qui restent, vu l'impossibilité de composer toujours le même sonnet. En bref, le poète se fait dans ses poèmes géniteurs, il se défait successivement dans les poèmes composés et cela pour laisser la place à son lecteur. À cet effet, Italo Calvino suggère que :

Le processus de la composition littéraire une fois démonté et remonté, le moment décisif de la littérature deviendra la lecture. En ce sens, même si elle est confiée à la machine, la littérature continuera à être un lieu privilégié de la conscience humaine, un exercice des potentialités contenues dans le système des signes de toute société et de tout temps. L'œuvre ne cessera pas de naître, d'être jugée, d'être détruite ou sans cesse renouvelée au contact de l'œil qui la lit ; ce qui disparaîtra, ce sera la figure de l'auteur [...].²

Cette disparition progressive de l'auteur ne se fait que grâce aux coups de ciseaux qui libèrent les vers du monolithisme de la page. Ce faisant le texte présenterait une autonomie toute personnelle et tacite. En ce sens, elle demeurerait silencieuse seulement si personne n'interagit avec elle. On assiste alors à un double appel au lecteur, et de la part du texte en raison de son incomplétude, et de la part du pôle auctorial par le biais du *Mode d'emploi* où l'inachèvement de l'œuvre est mis en avant. Les deux exercent deux pressions différentes sur le lecteur qui sera finalement poussé à faire de la poésie : il est donc le point où la production autonome du texte et la production raisonnée de l'auteur convergent. Dans cette même optique, au sein d'une longue lettre adressée à Giambattista Vicari, Calvino donnait une importance capitale aux lecteurs des œuvres cybernétiques, appelés – très sagement – machines spasmodiques :

È questa la *macchina letteraria spastica* che agisce attraverso l'autore, la vera responsabile dell'opera, ma essa non funzionerebbe senza gli spasmi d'un io immerso in un tempo storico, senza una sua reattività, una sua ilarità convulsa, una sua rabbia da dar la testa contro i muri.³

Pour faire le point, le discours de l'auctorialité se présente visiblement assez troublé. On est en présence d'une œuvre dont la paternité du texte reste floue et partagée au sein du trinôme œuvre-auteur-lecteur. Elle n'appartient à personne et elle est à tout le monde en même temps. La question se ramifie et se complexifie davantage en ajoutant une autre entité dans ce rapport : le traducteur.

¹ Roland Barthes, « Sur la lecture », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 45.

² Italo Calvino, « Cybernétique et fantasmes (ou de la littérature comme processus combinatoire) », dans *La machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 15.

³ Italo Calvino, « La macchina spasmodica », éd. cit., p. 255.

L'entrée de cette autre figure dans notre discours nous permet de poser une question brûlante que nous essayerons de discuter dans les prochains chapitres : la fidélité d'un texte à contraintes assumée-t-elle d'autres formes ?

En guise de conclusion, il nous semble aussi nécessaire de toucher très brièvement à la crise la plus évidente déclenchée par *CMMP* : la configuration de l'œuvre du point de vue éditorial. En questionnant la nature de l'objet et sa physionomie par le biais des coupures qui libèrent les vers des chaînes imposées par la page, la déstructuration du concept canonique de livre s'établit au profit de l'autonomie du lecteur. Il est donc question de manipuler les volets, de les changer, de les laisser interagir entre eux : le poème n'est jamais fixe, toujours en mouvement et toujours à la recherche de mouvement pour exister. Ainsi faisant, ce choix ne fait que souligner ultérieurement le « *dinamismus latens* »¹ de la forme du sonnet. Et donc :

Comme un phénix qui renaît de ces cendres, *Cent mille milliards de poèmes*, par la fragmentation de son illusoire brièveté, offre au lecteur un nombre vertigineux de possibilités de lecture en lui procurant l'ivresse de rejoindre les frontières de l'infini et en lui montrant ainsi comment dans une "flaque brève" peut se cacher le reflet de l'infini du ciel.²

¹ Michele Costagliola d'Abele, « *Cent mille milliards de poèmes* : un livre révolutionnaire de Queneau », dans *Le mot imprimé : du papier à l'éther*, éd. Carolina Diglio et Maria Giovanna Petrillo, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 82.

² *Ibid.*, p. 77-78.

3. En guise d'introduction aux traductions

Bien placés bien choisis
quelques mots font une poésie
les mots il suffit qu'on les aime
pour écrire un poème
on sait pas toujours ce qu'on dit
lorsque naît la poésie¹

En tant que lecteurs étrangers, nous avons la tendance à oublier que l'œuvre traduite à laquelle nous touchons a été longtemps travaillée par d'autres mains que les nôtres : celles du traducteur. Nous estimons que chaque produit littéraire nécessite la création d'un bloc opératoire éphémère où le traducteur, tout comme un chirurgien, ouvre le texte grâce aux dictionnaires. Le stylo à la main en guise de bistouri, il pénètre dans les méandres de la langue pour analyser attentivement chaque petit morceau. Ce n'est qu'après cette phase analytique qu'un autre atelier verra le jour. Il est ici question d'un espace de récréation où le traducteur se fera à son tour artisan de la langue comme l'auteur avant lui pour restituer finalement l'œuvre au public étranger.

Et donc, au sein de notre travail d'analyse et de commentaire de la traduction, il est plus que souhaitable de s'arrêter avant toute chose sur chaque poème pour en présenter les particularités. Toutefois, de manière très générale, nous sommes en mesure de repérer des caractéristiques récurrentes telles que l'altération de la composition des phrases. L'ordre sujet-verbe-objet direct-complément circonstanciel (SVO) a été modifié pour garder la rime, la contrainte qui devient vraiment le squelette du dossier de poèmes. Cette construction décidément particulière met en œuvre deux attitudes différentes et du côté de la lecture et du côté de la traduction. En ce qui concerne la première instance, le dynamisme linguistique dont Queneau fait preuve risque de créer des courts-circuits logiques chez son public. Cela, tout d'abord, en raison du fait que les attentes concernant le développement de la phrase ne sont pas toujours respectées ou, ensuite, par des mots de nouvelle facture. À côté des évidentes nécessités poétiques, nous ne nous empêchons pas de rattacher les 10 sonnets aux conceptualisations du langage, au nouveau souffle que l'auteur voulait donner au français. Effectivement, comme écrivait-il en 1939 dans une longue dissertation sur la langue parue dans *Volontés*, « [s]eul compte le phonème dans les langues occidentales. Ce sont des langues populaires aisément manipulables d'ailleurs, et qui permettent même les acrobaties de l'écriture » (VEG, p. 185). Ces acrobaties se font dans le vrai sens du terme : en déclarant la guerre ouverte à ce qu'il appelle le verbalisme, « c'est-à-dire débordement de l'écriture sur la langue véritablement,

¹ Raymond Queneau, « Pour un art poétique », dans « L'Instant fatal », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 106.

authentiquement parlée » (VEG, p. 186), l'auteur ouvre des fentes au sein desquelles pénètrent néologismes et autres bouleversements, enrichissant son jeu poétique.

Comme nous venons de le dire, l'instance traductive est elle aussi affectée par le dynamisme syntaxique et linguistique quenien. D'après nous, la question s'avère à double tranchant et envisage deux autres développements supplémentaires. En premier lieu, une toute première question se lierait à la possible mobilité des constituants de la phrase pour essayer de reproduire le jeu rimique du texte de départ, chose qui pourrait créer de nouvelles possibilités lexicales. Ce faisant, le traducteur peut reproduire le corps rimique des poèmes en altérant l'ordre préétabli par l'auteur. Somme toute, il est donc évident que les œuvres sous contraintes défient à visage découvert le dilemme traductologique le plus épineux : comment concevons-nous la fidélité vers le texte de départ ? D'après nous, comme les choix de Queneau ont été sensiblement réduits par la contrainte, son projet d'écriture ne pouvait que s'articuler autour d'une irrégularité linguistique et syntaxique bien méditée. Pourtant, en restituant au public italien en même temps la contrainte rimique et le sens global de chaque poème, nous estimons qu'un possible chemin à emprunter tend vers une réécriture du texte de départ. Et donc, pour nous situer au sein du panorama de la critique traductologique du siècle dernier, afin de donner un nom précis à notre attitude vis-à-vis du traitement de l'œuvre de départ, notre approche pourrait sans aucun doute se classer de cibliste dont le concept de fidélité se place justement au niveau abstrait du texte, sur son Esprit. Comme Jean-René Ladmiral, le père de cette conceptualisation traductive, l'affirme :

[...] j'appelle "sourciers" ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s'attachent au signifiant de la langue du texte-source qu'il s'agit de traduire ; alors que les "ciblistes" entendent respecter le signifié (ou, plus exactement, le sens et la "valeur") d'une parole qui doit advenir dans la langue-cible.¹

Au sein de la dichotomie ladmiralienne, notre vocation vise en effet à privilégier l'Esprit du texte en nous écartant de peu de la Lettre. Une attitude cibliste se matérialise par la recherche d'une équivalence dynamique visant à répéter le même effet produit chez le public source, en le déplaçant cette fois-ci pour le public cible. En ce sens, pour ainsi faire, chaque sonnet doit être regardé à la loupe pour essayer de saisir ses nuances pour ensuite les codifier dans une structure rimique capable d'offrir la même expérience ludique au lecteur cible – dans une possible version italienne sous contraintes.

Pour rebondir une toute dernière fois sur notre méthode de travail, il est tout à fait pertinent de souligner que nous envisagerons de mettre en place l'autre tendance en premier lieu. Nous nous rapprocherons ainsi d'une visée sourcière. Cela dans l'esprit qu'il n'existe pas *la* traduction d'un texte

¹ Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2016, p. 4.

étant donné que l'aventure traductive est multiforme tout comme les significations que l'on essaie de faire surgir des mots. Dans notre cas, une attitude sourcière sera mise en place à travers des traductions littérales qui accentueront toute différence entre le texte 1 – texte de départ – et le texte 2 – texte d'arrivée. Ce faisant, nous serons en mesure de nous pencher sur les possibles limites de cette attitude, où les anomalies et les différences entre une langue et l'autre seront accrues.

Comme les langues s'affrontant sur le terrain de la traduction ne sont pas intelligibles, les nombreuses nuances perdues en raison d'une approche littérale attesteront l'un des mérites – d'un point de vue strictement linguistique – de l'œuvre quenienne : la polysémie. Cela dit, un mouvement sourcier en traduction – comme dans le cas de nos traductions littérales – pose maints pièges en ce qui concerne le statut des chaînes de significations et des images évoquées par les poèmes, chargées de désambigüiser le contexte. Les possibles incompréhensions et les équivoques se présentent, en effet, dès que le jeu combinatoire commence sa magie créatrice. Vu que tous les réseaux sémantiques se détruisent, il serait souhaitable de garder les zones opaques, ambiguës, du texte afin d'ouvrir au lecteur un éventail plus large de significations pour ne pas restreindre ses capacités évocatrices. Pour ainsi faire, nous faisons appel à un autre éminent traductologue, Antoine Berman, ayant conceptualisé pour la prose une série de tendances déformantes qui risquent d'appauvrir, de saboter, la bonne réussite du travail du traducteur. On profite de ses théories en les détournant vers la poésie, vu qu'il s'agit surtout d'effets de langue qui peuvent bien être abstraits de la typologie textuelle de départ. Or, effacer la polysémie quenienne se classerait au sein de ce que Berman appelle la destruction des réseaux signifiants sous-jacents où

Toute œuvre comporte un texte "sous-jacent", où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la "surface" du texte [...] manifeste, donné à la simple lecture. C'est le sous-texte, qui constitue l'une des faces de la rythmique et de la signifiante de l'œuvre.¹

D'après Berman, la traduction qui ne tient pas en compte ces réseaux détruirait le texte et nous ne pouvons que partager cette proposition surtout au moment où le lecteur commence à tourner les volets en brisant toute sorte de cohérence et possible désambigüisation.

Or, pour creuser notre parcours traductologique, comme nous l'avons dit tout à l'heure, une présentation ponctuelle de chacun des poèmes s'avère efficace pour dénicher de possibles pièges qui seront ensuite abordés au sein du commentaire. Ce choix a été dicté par la nécessité de reconstruire – le plus fidèlement possible – les étapes du travail que nous envisageons mener à bien dans les autres sous-parties de ce chapitre. Pourtant, il n'est pas anodin de souligner que l'activité traductive ne peut exclusivement se faire qu'à partir de recherches lexicales. En outre, une approche souhaitable viserait

¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 61.

à réunir de façon organique un mouvement herméneutique à la consultation des dictionnaires pour évaluer les effets produits par le texte de départ. C'est pour cela que nous ne pourrions pas nous empêcher d'ouvrir des parenthèses si le texte nécessite des éclaircissements particuliers. Pour revenir un instant sur la recherche linguistique, afin de mener à bien ce parcours, nous nous sommes servis de la version en ligne du *Trésor de la Langue Française (TLFi)*, consultable et mis à disposition par le portail lexical du *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, du *Dictionnaire Larousse* et du *Dictionnaire Robert*. Pour éclairer certains usages, nous porterons aussi en exemple les traductions proposées par les dictionnaires bilingues *Il Boch* et *Dizionario Garzanti Linguistica* dans leurs versions numériques.

3.1 Présentation des sonnets

Avant d'aborder la présentation ponctuelle de chacun des sonnets composant *Cent mille milliards de poèmes*, il convient souligner que les vers de Queneau ne sont pas exempts de figures de style et autres procédés : ils restent quand même des produits poétiques. Nous nous attarderons surtout sur les effets que certaines tournures syntaxiques, en premier lieu les anacoluthes, produisent au sein de l'organisation de la phrase. Gardons toujours à l'esprit que tout choix de l'auteur a été pris en fonction des nécessités imposées par les contraintes et qu'aucun envol créatif complètement libre ne se produit. Cette lecture de Jean-Marie Catonné est très explicative à ce sujet :

Le poète est un artisan, soucieux et donc conscient des artifices auxquels il recourt, trouvant l'inspiration, sans avoir à l'attendre, dans un travail continue, poursuivi, façonné au respect de règles librement choisies.¹

3.1.1 Le premier sonnet

Le roi de la pampa retourne sa chemise
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
le cornédbf en boîte empeste la remise
et fermentent de même et les cuirs et les peaux

Je me souviens encor de cette heure exeuquise
les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux
nous avons aussi froid que nus sur la banquise
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux

Du pôle à Rosario fait une belle trotte
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin

L'Amérique du Sud séduit les équivoques
exaltent l'espagnol les oreilles baroques
si la cloche se tait et son terlintintin²

¹ Jean-Marie Catonné, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Belfond, 1992, p. 24.

² Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 335.

Les 14 premières languettes nous font entrer dans l'univers de *CMMP* par des tons exotiques – au moins d'un point de vue européocentré – en Argentine, où plusieurs images et personnages interagissent entre eux et se suivent dans un tourbillonnement rapide. D'un point de vue syntaxique, presque tous les vers suivent le développement canonique SVO sauf pour le vers 4 où la phrase anticipe le verbe, suivi par un adverbe et finalement les sujets de l'énoncé : « et fermentent de même et les cuirs et les peaux ». Une autre altération se localise au vers 13, où nous retrouvons le groupe verbal en position initiale pour être accompagné ensuite du complément d'objet direct et un autre substantif à la fin : « exaltent l'espagnol les oreilles baroques ». Comme nous le verrons au fur et à mesure que notre analyse avancera, la présence de ces anacoluthes doit toujours être contextualisée en relation de la contrainte rimique : cette figure de style plie le vers afin que le jeu combinatoire puisse se réaliser à moment donné.

En ce qui concerne d'autres structures pouvant poser quelques problèmes, nous trouvons aussi une subordonnée (V1-2) dont l'emploi anaphorique du pronom « la » renvoie à la « chemise » du premier vers : « Le roi de la pampa retourne sa chemise/pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux ». Sans trop nous attacher à cette question, soulignons au passage que toute anaphore au sein du dossier des poèmes posera des problèmes au moment de la combinaison des volets en raison d'une possible incohérence interne.

Queneau fera toujours preuve d'une inventivité lexicale brillante dans tous les sonnets de son mince recueil : ses poésies sont friandes des distorsions du français standard, du mélange compulsif, voire boulimique, de registres de langue et de néologismes – dont l'identification se révèle transparente pour la plupart des occurrences. Pour ce premier sonnet, dans la catégorie des néologismes, le mot « cornédbîf » fait ici son apparition : on est face à un calque anglicisant exhibé. Afin de former des formes originales en français, la question des emprunts aux langues étrangères s'affirme comme un possible chemin à parcourir pour le souhaité renouvellement de la langue. Comme l'auteur le souligne dans un de ses entretiens avec Georges Charbonnier : « mais au fond, entre “métinge” et “meeting”, je n'ai pas de préférence marquée »¹. Or, cette stratégie mise en œuvre sous forme de calque promet : cela figurerait donc parmi les pratiques fécondes pour apporter un autre souffle à cette langue trop figée.

En plus, le « E » perdu par « encor » sera retrouvé plus loin, dans l'adjectif de *formation récente* « exeuquise ». Les interventions de Queneau sur la syntaxe française touchent aussi aux expressions idiomatiques employées au sein du sonnet : sa plume n'épargne rien, aucune norme ne peut se sauver de son iconoclasme linguistique. Toujours pour des questions de rime, principe qui déterminera maintes fois de nouvelles inventions, dans l'expression « qui s'y frotte s'y pique », les

¹ Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, op. cit., p. 81.

verbes sont interchangeables. Pour bien enrichir son poème, en lui donnant aussi une allure musicale, la cristalline onomatopée « terlintintin » met un point à ce voyage à l'étranger.

3.1.2 Le deuxième sonnet

Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise
depuis que lord Elgin négligea ses naseaux
le Turc de ce temps-là pataugeait dans sa crise
il chantait tout de même oui mais il chantait faux

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
du climat londonien où s'ébattent les beaux
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise
quand les grêlons fin mars mitraillent les bateaux

La Grèce de Platon à coup sûr n'est point sottie
on comptait les esprits acérés à la hotte
lorsque Socrate mort passait pour un lutin

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques
on transporte et le marbre et débris et défroques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin¹

En ce qui concerne les vers du deuxième sonnet, la plume de Queneau se déplace en Grèce et cela pour une contemplation – voire une dénonciation – des anciennes splendeurs désormais déplacées en terre étrangère, au Royaume-Uni. D'après nous, c'est surtout du point de vue interprétatif que ce poème pose de nombreux pièges : comment faut-il déchiffrer le syntagme « s'énerve sur » au premier vers ? Par rapport au premier sonnet, celui-ci nécessite d'une digression afin de bien localiser le contexte historique, un repère fondamental et pour des scrupules purement herméneutiques et pour des analyses lexicales.

Le premier et le deuxième quatrain sont ouverts par une reprise anaphorique :

Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise (V1)
[...]
Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise (V5)

Son référent, à première vue, nous semble tout à fait concret, réel : cela n'est qu'une *image* dont la nature se révèle double. Le cheval Parthénon ne se lie pas seulement à un élément *vivant*, mais aussi à un élément *décoratif*. Pour ainsi faire, le déplacement entre un état et l'autre s'établit par le biais de l'ellipse de l'article partitif « du » dans le premier vers : « Le cheval [du] Parthénon s'énerve sur sa frise ».

Et donc, le premier cheval dont Queneau nous parle n'est qu'un des chevaux cambrés logeant sur la frise Parthénon dont les décors sculptés ont été transportés d'Athènes à Londres au début du

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., 336.

XIX^{ème} siècle par Thomas Bruce, dit Lord Elgin – que nous retrouvons entre autres au deuxième vers du sonnet. Après avoir obtenu l’autorisation de la Sublime Porte, qui gouvernait les territoires grecs à cette époque, les marbres furent littéralement pillés de leur site pour les aménager au British Museum. Prévisiblement, pendant le voyage de nombreuses pièces s’endommagèrent irréparablement – comme l’atteste l’opposition d’Antonio Canova et d’autres restaurateurs aux possibles travaux de réparation qui auraient détérioré davantage les marbres déjà fragiles ou, voire, en auraient altéré leur beauté sans égale.¹

Cette digression se veut nécessaire pour comprendre le contexte. De la sorte, nous pouvons finalement comprendre cet emploi où le verbe pronominal « s’énervé » est suivi par la préposition « sur ». Sa présence nous a permis effectivement d’opposer et de questionner le véritable référent des deux chevaux : le premier existant en tant qu’élément sculptural-décoratif, tandis que le second se place dans un domaine possiblement concret-réel. Nous pouvons donc affirmer que l’anaphore ne répète pas effectivement le même sujet identique. Cela nous permet donc de rebondir sur le fait que « si *legge* veramente un autore solo quando lo si traduce »² : la traduction nous permet de nous spécialiser en tant qu’usagers particuliers du texte, de mener une lecture qui se veut nécessairement de qualité dont la visée herméneutique lui est intrinsèque.

Donc, comme il est possible d’observer, déjà sur le seuil du poème le lecteur trouve quelques éléments nécessitant plus d’attention – qui peuvent être dépassés en dénouant les fils de signification du vers et de ses référents. Or, dans ce sonnet où le sous-texte se veut profondément critique, d’un point de vue linguistique nous retrouvons toujours un fort éclectisme, le trait caractéristique de la plume de Queneau, qui nous permet de problématiser d’autres occurrences. Ici il est question de nous arrêter spécialement sur les deux tercets, bondés d’emplois particuliers. Déjà au vers 9, le mot « sotté », qui pourrait produire un effet légèrement démodé, s’enchaîne avec un vers plutôt obscur : « on comptait les esprits acérés à la hotte » (V10). Dans ce cas, il est toujours souhaitable de décomposer la phrase pour essayer de saisir l’image suggérée par l’auteur. Comme nous le savons, la Grèce, un parmi les berceaux de la civilisation européenne, accueillait un nombre élevé de personnalités fondamentales pour l’avenir de la pensée et du progrès de notre société. Nous supposons donc qu’elles étaient si nombreuses qu’il fallait les rassembler dans une hotte pour bien les compter. À partir de là, la veine ironique et piquante du vers d’après où Socrate est comparé à un « lutin » : « lorsque Socrate mort passait pour un lutin » (V11). Les « esprits acérés » se portent

¹ Pour plus de détail, nous renvoyons aux ouvrages suivants : William St. Clair, *Lord Elgin : l’homme qui s’empara des marbres du Parthénon*, Paris, Macula, 1988, et Christopher Casey, « “Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old Time” : Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism », dans *Foundations*, volume 3, n° 1, p. 31-64.

² Italo Calvino, « Sul tradurre », dans *Saggi 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milan, Mondadori, col. « I Meridiani », t. II., 1995, p. 1779.

comme une aiguille affûtée d'une boussole pour diriger le mouvement de sens de ce couplet. Cette position, nous permettrait de désambiguïser le terme « lutin » où la possible allusion au follet du folklore français pourrait induire en erreur. Probablement utilisé dans son autre sens, le terme se veut synonyme de « rusé ».

Pour conclure la présentation de ce deuxième sonnet, le lecteur peut aussi observer un des autres traits typiques de l'écriture quenienne : l'encyclopédisme. Comme d'autres poèmes ensuite en feront la preuve, la plume de Queneau reflète – évidemment – sa personnalité. Si le risque de classer l'auteur comme un simple farceur est toujours au coin de la rue, en lisant attentivement ses œuvres, le lecteur se rend vite compte d'être face à un esprit nourri. Comme l'affirme Jean-Marie Catonné :

On n'a pourtant que l'embarras du choix entre les multiples grilles plus ou moins codées qui submergent l'exégèse quenienne : mathématique, rhétorique, linguistique, psychanalytique, hégélienne, gnostique, taoïste, voire pataphysicienne. Sa culture encyclopédique rend toutes ces interprétations plausibles et il faut n'en exclure aucune.¹

Donc, les occurrences parsemées au long de ce poème renvoient à la culture encyclopédique de Queneau se localisent au vers 2, 5, et 13. Pour le deuxième vers : « Depuis que lord Elgin négligea ses naseaux » (V2). Au moment où nous avons abordé l'opposition entre concret et décoratif plus tôt, c'est aussi à cause du terme « naseaux » que les deux plans nous semblaient superposés : le terme désigne tout simplement les narines du cheval.

En ce qui concerne le cinquième vers : « Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise », dans ce cas, la bise est un vent qui souffle au cœur de l'Europe, sur le plateau suisse : nous assistons à une délocalisation toujours nécessaire pour sauvegarder la rime, vu que l'action se déroule au Royaume-Uni.

Quant au vers 13 : « on transporte et le marbre et débris et défroques » où « défroques » démarque à la fois un emploi archaïque et rare pour parler du mobilier ou autres objets légués par un religieux mourant ou même par des laïques – si nous considérons son emploi familier. Plus couramment, le *TLFi* signale le terme comme familier et péjoratif pour indiquer des « vêtements déjà portés, usagés ou non ». Signalons au passage que « défroque » aurait en même temps un sens plus abstrait, inséré dans un registre littéraire et vieilli, faisant allusion à une « attitude comparable (ou opposée) à celle d'un religieux² : en raison de la proximité à des mots concrets – « marbre » et « débris » – nous avons exclu un emploi sous cette acception.

¹ Jean-Marie Catonné, *Raymond Queneau*, op. cit., p. 14.

² Trésor de la Langue Française informatisé, *Défroques*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/défroques> (page consultée le 2 février 2023).

3.1.3 Le troisième sonnet

Le vieux marin breton de tabac prit sa prise
pour du fin fond du nez exciter les arceaux
sur l'antique bahut il choisit sa cerise
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux

Souvenez-vous amis de ces îles de Frise
où venaient par milliers s'échouer les harenceaux
nous regrettions un peu ce tas de marchandise
lorsqu'on voyait au loin flamber les arbrisseaux

On sèche le poisson dorade ou molve lotte
on sale le requin on fume à l'échalotte
lorsqu'on revient au port en essuyant un grain

Enfin on vend le tout homards et salicoques
on s'excuse il n'y a ni baleines ni phoques
le mammifère est roi nous sommes son cousin¹

De vocation marine, le troisième poème de *CMMP* est un hymne à la mer et, surtout, aux animaux qui peuplent les eaux. Comme nous l'avons déjà dit, l'encyclopédisme de Queneau nous surprend à chaque fois. Ses technicismes et autres mots appartenant à des domaines hors d'usage vont de pair avec des néologismes : l'effervescence linguistique quenienne se manifeste par ces associations inattendues. Au sein de ce poème, le terme « harenceaux » au vers 6 ouvre la piste à une foule d'autres créatures marines qui se côtoieront tout au long du sonnet. En ce qui concerne ce terme, il désignerait des harengs de petite taille, voire leurs alevins. À mi-chemin entre un formation ex-novo et un terme technique, au vers 9, nous retrouvons le poisson « molve lotte » qui, comme le signale Debon dans les notes à l'édition de Pléiade, désigne le *lota molva*, « la lingue, une espèce de lotte »² : à cette occasion, nous trouvons à nouveau l'inversion dont l'auteur s'était déjà servi dans le premier sonnet pour l'expression « qui s'y frotte s'y pique ».

Comme pour les autres poèmes, l'éventail linguistique de l'auteur s'épanouit pour réunir une vaste échelle de niveaux de langue : les néologismes – faux ou vrais qu'ils soient – à peine illustré longent à la fois des termes ressortis de l'argot, des régionalismes, mais aussi des vocables appartenant à un registre soutenu-littéraire. Quant aux catégories plus familières et argotiques, cette-ci est représentée par un terme en particulier : « salicoques » au vers 12 : « Enfin on vend le tout homards et salicoques ». Le *TLFi* signale qu'il s'agit d'un régionalisme à la fois normand et breton désignant les crevettes³ : il va de soi que l'attachement linguistique de Queneau à sa région d'origine posera quelques incertitudes au moment de la traduction.

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 337.

² Claude Debon, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1323.

³ Trésor de la Langue Française informatisé, *Salicoque*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/salicoque> (page consultée le 2 février 2023).

Ouvrons maintenant notre dernier volet de l'analyse de ce troisième sonnet en revenant un instant sur l'affaire des technicisms. Si dans un premier temps nous avons focalisé notre regard sur le couple mots techniques-néologisme, cette fois-ci nous déplaçons nos yeux sur l'ensemble des mots techniques-polysémiques. Il n'est pas anodin de souligner que ces usages ont démultiplié nos hésitations face à l'interprétation du poème. Donc, dans le premier quatrain, au sein d'un vers déjà marqué par les habituels anacoluthes, nous avons le suivant cas de figure : « sur **l'antique bahut** il choisit sa cerise » (les caractères gras sont de notre fait). À cet endroit, un terme afférant à un haut registre de langue emboîte le pas avec substantif problématique : « bahut ». Or, d'après le *Dictionnaire Larousse*, l'adjectif « antique » relèverait d'un usage plutôt usité¹, tandis que, d'après le *TLFi*, « bahut » désigne à la fois : un *contenant*, si employé sous son acception littéraire ; un *coffre à linge*, si nous tenons en compte de son emploi neutre, mais aussi un « un meuble de rebut, une antiquaille sans valeur » si employé argotiquement. Outre que ces emplois, toujours dans un registre jargonnant, le mot désigne en même temps *l'école avec internat*, une *maison*, et un *taxi* aussi². De ce fait, la consultation d'un seul dictionnaire monolingue s'avère trompeuse : pour essayer de saisir le plus possible le but de l'auteur, il nous faut une approche combinée où les vocabulaires monolingues se feuillent en même temps que les versions bilingues. Pour ce cas précis, *Il Boch* reprend la deuxième acception du terme signalée par le *TLFi*, lemmatisée sous l'indicateur *technique* dont la sous-catégorie est *architecturale*. Il peut aussi bien être question du « [p]rofil bombé d'une pierre ; assise supérieure bombée qui couronne un mur, l'appui d'un parapet, une terrasse », voire d'un « [m]ur bas qui porte une arcature à jour, une grille, ou qui surélève un comble pour faciliter l'écoulement des eaux de pluie »³. Pour transposer ces concepts, *Il Boch* signale les termes « copertina » ou « cresta »⁴, toujours en le signalant comme des technicisms. Pour résumer, ici – comme déjà ailleurs – le contexte nous permet effectivement de ne pas nous abandonner à des traductions et à des interprétations hâtives. Cet autre technicisme se situe au vers 11 : « lorsqu'on revient au port en essuyant un grain ». Tous les dictionnaires que nous avons eu l'occasion de consulter s'accordent et classent le substantif « grain » sous l'étiquette de lemme du lexique technique météorologique⁵. Comme les associations immédiates nous mènent tout de suite au domaine botanique des semences, sans aucune recherche préalable, le syntagme « en essuyant un grain » demeurerait indéchiffrable en raison aussi de l'association avec la tournure orale, voire argotique, *essuyer quelque chose*, employée

¹ Dictionnaire Larousse, *Antique*, [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/antique/4243> (page consultée le 2 février 2023).

² Trésor de la Langue Française informatisé, *Bahut*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/bahut> page consultée le 2 février 2023).

³ *Ibi* Trésor de la Langue Française informatisé, *Bahut*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/bahut> page consultée le 2 février 2023).

⁴ Il Boch, *Bahut*, éd. Carla Salvioni Boch, Boulogne, Zanichelli, 2020.

⁵ *Ibid.*

en tant que synonyme de *supporter quelque chose*. Pour conclure, ces deux exemples nous donnent l'occasion de rebondir à nouveau sur la diversification linguistique que le lecteur – et le traducteur – trouvent dans les poèmes de Queneau.

3.1.4 Le quatrième sonnet

C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise
pour consommer un thé puis des petits gâteaux
le chauffeur indigène attendait dans la brise
elle soufflait bien fort par-dessus les côteaux

On était bien surpris par cette plaine grise
quand se carbonisait la fureur des châteaux
un audacieux baron empoche toute accise
lorsque vient le pompier avec ses grandes eaux

Du Gange au Malabar le lord anglais zozotte
comme à Chandernagor le manant sent la crotte
le colonel s'éponge un blason dans la main

Ne fallait pas si loin agiter ses breloques
les Indes ont assez sans ça de pendeloques
l'écu de vair ou d'or ne dure qu'un matin¹

Le Royaume-Uni, sa haute société et son passé colonial en Orient retournent dans le dossier quenien à travers de ce sonnet. Un autre élément avec lequel on a déjà eu l'occasion de nous familiariser au long de notre travail fait également son retour ici : il s'agit de la critique contre le surréalisme. C'est justement sur cet aspect que le poème s'ouvre : « C'était à cinq o'clock que sortait la marquise (V1) ». Cette citation fait – ironiquement – l'écho à une affirmation de Breton présentée au sein du *Manifeste du surréalisme*. Au sein de ce passage, son auteur critique les courants ayant fondé leur esthétique sur une impérieuse nécessité pratique : du point de vue créatif, cela se traduit dans l'abandon de tout élément purement artistique ou littéraire. Cet « air hostile à tout essor intellectuel ou moral » porte Breton à attaquer la prose en premier lieu où, d'après lui, « [l]'activité des meilleurs esprits s'en ressent ; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres »² au sein du *Second manifeste du Surréalisme*. Et donc, pour éviter que cela se produise, il renchérit en ajoutant :

Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 338.

² André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 313.

encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures*.¹

L'intertextualité mise en place par Queneau saute aux yeux – surtout si nous gardons à l'esprit ce que Breton ajoute juste après : « [si] le style d'information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin »². Pour ne pas nous répéter à nouveau sur l'importance de chaque pièce de *CMMP*, une phrase banale comme celle que Breton prend en exemple présente une ambition – en reprenant les mots employés par le chef du surréalisme – hors pair chez Queneau et cela surtout grâce à son grand projet d'écriture.

À la croisée de l'affrontement et du défi, le poème s'ouvre donc sur un point récurrent dans la production quenienne. Par rapport aux autres poèmes qu'on a déjà observé de près, le quatrième ne présente pas – apparemment – des points particulièrement sensibles. Comme d'habitude, au long des vers, les termes issus du lexique familier (« empocher », « zozoter ») suivent ou anticipent des technicisms (« accise »). Cette composition garde quand même des éléments risquant de compliquer la traduction, surtout si nous nous attachons aux glissements de signification qu'ils entraînent. Et donc, comme ailleurs, les images évoquées par l'auteur se manifestent à travers un langage oblique, capable de cacher d'autres référents. Nous faisons ici allusion au groupe « pompier-breloques-écu » qui – comme le signale en note en bas de page Debon – suggère des doubles sens argotiques³.

3.1.5 Le cinquième sonnet

Du jeune avantageux la nymphe était éprise
snob un peu sur les bords des bords fondamentaux
une toge il portait qui n'était pas de mise
des narcisses on cueille ou bien on est des veaux

Quand on prend des photos de cette tour de Pise
d'où Galilée jadis jeta ses petits pots
d'une étrusque inscription la pierre était incise
les Grecs et les Romains en vain cherchent leurs mots

L'esprit souffle et resouffle au-dessus de la botte
le touriste à Florence ignoble charibotte
l'autocar écrabouille un peu d'esprit latin

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?
les banquiers d'Avignon changent-ils les baïoques ?
le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ?⁴

¹ *Ibid.*, p. 314.

² *Ibid.*

³ Claude Debon, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1323.

⁴ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 339.

Du Royaume-Uni, nous nous déplaçons vers les côtes italiennes dans les vers composant le cinquième sonnet. À travers un cadre mythique, reprenant manifestement la version ovidienne de l’histoire de Narcisse et d’Écho, l’auteur nous déplace dans les époques. Avant de terminer son voyage à la frontière franco-italienne, ses paroles traversent tout d’abord la Renaissance et une époque plus contemporaine après. Bref, si dans les deux quatrains et dans le premier tercet et une partie du deuxième, le sonnet trouve comme son épice général la Toscane grâce aux nombreuses directions géographiques (Florence et Pise), ou culinaires (le Chianti), pour ensuite remonter à des faits historiques reliant l’Italie à France dans les trois derniers vers du sonnet :

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?
les banquiers d’Avignon changent-ils les baiques ?
le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ? (V 12-14)

La verve ironique saillant du V14 précède un événement historique marquant l’Église de Rome, c’est-à-dire le dédoublement du siège papal à Rome et à Avignon après le Grand schisme d’Occident, menant à la scission du pouvoir spirituel entre l’Italie et la France. Nous sommes en mesure d’exclure la première période (de 1309 à 1377) de la Papauté d’Avignon par la présence des banquiers avignonnais censé travailler avec les baiques, ancienne monnaie frappée au XVème siècle et ayant cours légal dans le périmètre des États pontificaux¹ italiens.

Or, le travail nécessaire pour reconstituer ce poème nous laisse trouver une correspondance, ou mieux un rapprochement métaphorique, avec la résolution des mots-croisés. Ce qui compte trouver ne sont pas les solutions, bien au contraire : ce sont les définitions à cerner, à imaginer, pour essayer de délimiter les mots particulièrement signifiants à garder absolument en traduction, sans les substituer par d’autres. Ce faisant, le voyage interprétatif de ces mots-croisés à l’inverse oblige maintenant le déchiffrement linguistique, pour soutenir notre lecture préliminaire visant à la traduction. Un mot qui – plus d’autres – ici pose le plus de questionnement c’est le néologisme « charibotte » (V 10), nécessaire en tant que rime inclusive de « botte » (V 9). *Charibotter* se formerait à partir d’un emploi secondaire et populaire du verbe *charrier*². Comme le *TLFi* le lexicalise, le terme aurait comme usage absolu « plaisanter » ou « exagérer »³. Assez plus compliqué s’avère la reconstitution du syntagme « on est des veaux » au vers 2 : « des narcisses on cueille ou bien on est des veaux ».

¹ Enciclopedia Treccani, *Baiocco*, [en ligne] <https://www.treccani.it/enciclopedia/baiocco/>, (page consultée le 15 septembre 2022).

² Claude Debon, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1323.

³ Trésor de la Langue Française informatisé, *Charrier*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/charrier>, (page consultée le 2 février 2023).

Dans ce dernier cas, il faut avouer tout de suite notre hésitation entre plusieurs possibles interprétations : la première relevant d'un emploi plus lexicalisé du terme et la seconde à reconstituer, en revanche, à travers le mythe de Narcisse. Comme nous le savons bien, Queneau ne s'exempte pas de déformations linguistiques pour donner un nouveau visage à la langue française. Nous avons maintes fois insisté sur ce point, étant donné que le procédé est monnaie courante, en devenant donc un véritable stylème de l'écriture quenienne. Cela dit, nous estimons que le syntagme « être des veaux » renverrait à l'expression « faire le veau »¹, employé pour parler de quelqu'un qui s'étend nonchalamment. De l'autre côté, une interprétation bancaire, risquant d'être trop tirée par les cheveux, se dégagerait à partir de la version grecque du mythe de Narcisse racontée par Conon le Mythographe. La version du mythe présente dans les *Métamorphoses* d'Ovide partage l'élément aquatique, un miroir d'eau, avec son correspondant hellénique : en reflétant son image, de laquelle il tombe fatalement amoureux, le ruisseau scelle l'épilogue de l'histoire du chasseur. Si chez Ovide, toutefois, la mort par noyade avait été infligée à Narcisse par la déesse Némésis comme punition pour le refus brutal de la nymphe Écho, folle d'amour de lui ; chez Conon, en revanche, Narcisse succombe au poignard après avoir vu son propre reflet dans un miroir d'eau. Incapable de trouver un amour capable de correspondre à celui éprouvé pour lui-même, il se poignarde : ce n'est donc à partir de son sang que les fleurs éponymes verront le jour. Or, cet envol mythique nous rattache au lexème « saigner comme un veau »², nous permettant d'interpréter le vers comme suit : « On cueille des narcisses ou on en fait en saignant comme un veau ». De même, nous pouvons pencher pour une interprétation plus basique où le « veau » ne ferait allusion qu'un être dépourvu d'intelligence ou de subtilité.

Dans ce cas, comme dans d'autres, certaines opacités du texte dirigent des interprétations ouvertes dont le risque d'influencer le mouvement traductif s'avère trop évident. Serait-il souhaitable de se garder plus près du texte pour laisser toute possibilité au lecteur, y compris des interprétations baroques ? Ou faut-il essayer d'éclairer les difficultés du vers pour soutenir la lecture ?

3.1.6 Le sixième sonnet

Il se penche il voudrait attraper sa valise
 que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs
 il se penche et alors à sa grande surprise
 il ne trouve aussi sec qu'un sac de vieux fayots

Il déplore il déplore une telle mainmise
 qui se plaît à flouer de pauvres provinciaux
 aller à la grande ville est bien une entreprise
 elle effraie le Berry comme les Morvandiaux

¹ Dictionnaire de l'Académie française, *Veau* [en ligne], <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7V0162> (page consultée le 15 septembre 2022).

² Trésor de la Langue Française informatisé, *Veau*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/veau> (page consultée le 15 septembre 2022).

Devant la boue urbaine on retrousse sa cotte
on gifle le marmot qui plonge sa menotte
lorsqu'il voit la gadoue il cherche le purin

On regrette à la fin les agrestes bicoques
on mettait sans façon ses plus infectes loques
mais on n'aurait pas vu le métropolitain¹

Sonnet urbain, le sixième poème de *CMMP* aborde la rencontre peu affable qu'une grande ville offre aux habitants de la province. Comme nous l'avons dit, l'inspiration *zaziesque* saute aux yeux. Ouvrons rapidement une parenthèse pour la petite histoire. La présence de la Capitale abonde dans la production quenienne, et oulipienne plus en général. Dans le domaine des écrits queniens, pas seulement le cadre de l'histoire de son archi-connue fillette, Zazie, Paris est aussi la source d'inspiration d'une série de devinettes que l'auteur – entre 1936 et 1938 – posait chaque jour aux lecteurs de *L'Intransigeant*. Les questions réunies ensuite dans le volume *Connaissez-vous Paris ?* relèvent de l'anecdotique et de l'historique en même temps, en permettant aux lecteurs d'aujourd'hui de tester leur connaissance de la ville. Pour élargir un peu le discours, Paris est une marotte toute oulipienne : n'oublions pas *Perec/rinations*, un incontournable *Lonley Planet* perecquien qui rassemble des jeux destinés à Télérama entre 1980-1981 pour mener une visite de la capitale à coups de cases de mots-croisés. L'auteur ne pouvait pas s'empêcher de laisser des traces de sa ville aimée au sein de son recueil. Pour terminer, une toute dernière remarque anodine caractérisant ce choix stylistique particulier. Il est évident – et normal – que Queneau et les oulipiens après lui tissent des liens très forts avec les lieux qu'ils habitent au point de concevoir des contraintes pour en parler, ou pour écrire à propos d'eux. C'est une pratique courante en littérature, nous reconnaissons de ne pas être en face d'un *unicum*. Dans ce cas, pourtant, il nous semble non moins important d'ajouter une petite réflexion capable d'isoler la pratique oulipienne par rapport aux autres. Or, l'espace concret et extérieur se réalise sur papier par le biais de jeux de langue limitant sa réception. Si parfois le lecteur parisien peut avoir du mal à retracer les lieux visités par les auteurs, nous n'imaginons même pas la difficulté extrême pour les autres, non-parisiens et étrangers plus en général. Le seul qui garde dans son esprit tous les référents ce n'est que l'auteur. Si la ville avait été un moyen comme un autre pour analyser sa propre condition, si la nature était le miroir des sensations, l'expérience que l'oulipien en fait est voué à la privatisation presque totale. Il semble la revendiquer. Le lecteur ne pourra pas accéder aux espaces ouverts par l'auteur vu qu'ils ne véhiculent pas des sentiments : ce faisant, le pur goût d'écrire que pour le plaisir de le faire, un éclatement fin à lui-même, transpire de cette pratique fermée au public. Cela est trop oulipien, évidemment.

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 340.

Or, comme nous le disions plus haut, la matrice zaziesque du poème glisse dans le sonnet à travers l'emploi de plusieurs termes issus d'un lexique argotique et familier. En outre, si nous pouvons nous abandonner à des envols herméneutiques, risquant toujours de sembler trop tirés par les cheveux, ce sonnet éclaire la ville sous sa plus honteuse lumière. Il est clair que le basculement de l'écriture quenienne, vers des registres plus bas, ne peut pas se considérer comme une ghettoïsation linguistique, nous avons déjà insisté sur ce point. Au sein de ce sonnet la réalité linguistique pourrait faire toutefois de miroir aux événements peu louables qui se passent d'habitude dans les gros contextes citadins. Particulièrement iconique à ce sujet le vers 9 : « Devant la boue urbaine on retrousse sa cotte ».

Et donc ces provinciaux maltraités, après une rencontre funeste avec une ville qui avale et recrache, regrettent leur cadre bucolique d'un côté, mais semblent quand même heureux du mauvais traitement du grand centre car ils ont pu voir le métro :

On regrette à la fin les agrestes bicoques
on mettait sans façon ses plus infectes loques
mais on n'aurait pas vu le métropolitain (V 12-14)

3.1.7 Le septième sonnet

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise
se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux
la découverte alors voilà qui traumatise
on espère toujours être de vrais normaux

Et pourtant c'est lui le frère de feintise
qui clochard devenant jetait ses oripeaux
un frère même bas est la part indécise
que les parents féconds offrent aux purs berceaux

Le généalogiste observe leur bouillotte
gratter le parchemin deviendra sa marotte
il voudra retrouver le germe adultérin

Frère je te comprends si parfois tu débloques
frère je t'absoudrai si tu'emberluques
la gémellité vraie accuse son destin¹

En gardant à l'esprit l'attachement de l'auteur aux mathématiques et aux nombres au sens plus large, Queneau se définissait souvent comme « arithmomaniac ». Or, le caractère obsessionnel pour les chiffres évolue spécialement autour du numéro 7, comme l'avoue souvent l'écrivain à ses interviewers. Cette marotte de l'auteur qui trouve son application à cette occasion dans notre corpus de poèmes. Il va de soi que cela a des répercussions interprétatives importantes, surtout si nous prenons en compte la densité et les pièges herméneutiques ici posés. Par rapport aux autres analyses proposées et dans lesquelles nous nous sommes lancés, nous avons senti la nécessité de nous

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 341.

appuyer sur des mots déjà proférés par des spécialistes de Queneau en raison de la complexité de ses vers. Nous essaierons donc de partir du général pour arriver à des analyses creusant plus dans le particulier.

Pour commencer, comme le signale Claude Debon dans sa Notice de *CMMP*, le recueil tourne autour du thème du double :

[...] l'espace géographique est double lorsqu'on voyage de l'Argentine à la banquise, de l'Angleterre à la Grèce, de la haute mer au port, de l'Inde à l'Angleterre, et même lorsque le provincial "monte" à Paris ; double aussi la figure de Narcisse qui renvoie à la mythologie et à la psychanalyse ; doubles les jumeaux ; dualité de l'écriture partagée entre la prose et la poésie dans le huitième sonnet, de l'avalant et de l'avalé dans l'avant-dernier, de la vie et de la mort enfin (dernier sonnet).¹

Et justement, ajoute-t-elle, le septième sonnet constitue la clef de voûte de tout cet ensemble de renvois et de mouvements grâce à ce sujet. Or, pour descendre plus dans le particulier, dérivée des considérations faites par Queneau sur ce chiffre par rapport à l'emploi biographique suggéré, Pestureau lit justement le poème de ce même point de vue.

Nombre sacré ; Or ce sonnet, le seul où brille "Je" deux fois, offre un thème surprenant : la découverte d'une gémellité secrète jusqu'ici avec un frère inattendu, clochard et peut-être menteur. Symbole des problèmes familiaux et personnels - filiation et paternité, adultère et ressemblance, "normalité" et gémellité -, ce thème s'accompagne des bouleversements intimes, traumatisme, incertitude, magnanimité enfin. Queneau a-t-il rêvé de la rencontre d'un frère de la cloche ? L'a-t-il crainte ou souhaitée ou accueilli avec l'humour transparaissant dans tel vers pompier et telle rime comique ? Et quelque hermétisme ne suggère-t-il pas une incertitude tenace ?²

Les possibles traces d'un autobiographisme se manifestent aussi – comme le signale Debon dans l'ensemble de notes réservé à *Chêne et chien* – par un emploi linguistique au premier vers : « Quand l'un **avecque** l'autre aussitôt sympathise » (les caractères gras sont de notre fait). Or, l'emploi usité de la préposition « avec » abonde surtout dans ce dernier recueil, son œuvre autobiographique en vers. La suggestion de Pestureau trouverait un correspondant sans aucun doute parlant.

Pour notre rapide fresque linguistique, le poème nous semble axé sur le double aussi de ce point de vue. En laissant les quelques emplois argotiques et les expressions de côté, nous sommes intentionnés à souligner surtout un mot dont la reconstruction a été particulièrement longue. En creusant dans les dictionnaires, l'emploi de « bas » au vers 7 – comme par hasard, l'adjectif se trouve au centre précis du sonnet – a soulevé quelques interrogations. Afin de débrouiller les fils de l'écheveau, le dictionnaire *Robert*³ a été notre point de départ. Ici, les emplois de l'adjectif se

¹ Claude Debon, « Notice », éd. cit., p. 1317.

² Gilbert Pestureau, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », art. cit., p. 45.

³ Le Petit Robert, *Bas*, dir. Josette Rey-Debove et Alain Rey Le Robert, 2017 p. 226.

bifurquent vers l'espace et vers le temps. Quant à première catégorie, les acceptions plus convaincantes se différencient en :

- Nuance synonymique de « baissé », pour faire allusion à un état d'âme confus, humilié, mortifié (4^{ème} définition) ;
- Degré d'intensité faible (5^{ème} définition) ;
- Jugement sur les valeurs d'une personne, précisément quelqu'un qui se place dans une position modérée (6^{ème} définition).

Tandis que pour la branche du temps, le terme se réfère à un élément se trouvant au début d'une activité – nous pouvons le repérer dans une expression du type « Enfant en bas âge ». Probablement, il serait souhaitable reprendre un mot capable de mêler l'explication 4 et 6 en raison de l'ensemble du quatrain qui semble en suggérer l'abandon :

Et pourtant c'est lui le frère de feintise
qui clochard devenant jetai ses oripeaux
un frère même bas est la part indécise
que les parents féconds offrent aux purs berceaux (V 5-8)

En guise de conclusion, si nous nous attachons à une lecture standard du recueil, en essayant d'en reconstruire la genèse, ou mieux d'en repérer une progression thématique, nous décelons un glissement des sources de l'inspiration. À partir de thématiques plus attachées au caractère concret de la vie marquant les poèmes précédents, comme les moments historiques ou les éléments véritablement tirés du quotidien – au moins du point de vue des noyaux de signification apparents, sans trop creuser dans les textes et sans nous attacher à des élucubrations – nous remarquons un glissement significatif opéré par le poème à peine présenté. Alors, pour terminer, le septième sonnet marquerait une ligne de partage nous permettant de repérer une macro-dualité au sein du recueil : en allant de l'existential à l'essentiel.

3.1.8 Le huitième sonnet

Lorsqu'un jour exalté l'aède prosaïse
pour déplaire au profane aussi bien qu'aux idiots
la critique lucide aperçoit ce qu'il vise
il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux

L'un et l'autre a raison non la foule insoumise
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux
l'un et l'autre ont raison non la foule imprécise
à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux

Le poète inspiré n'est point un polyglotte
une langue suffit pour emplir sa cagnotte
même s'il prend son sel au celtic c'est son bien

Barde que tu me plais toujours tu soliloques
tu me stupéfies plus que tous les ventriloques

Après l'angoisse d'un destin jumeau, d'un double traître [le septième sonnet], les 3 derniers sonnets nous entraînent aux thèmes essentiels, l'un serein, la poésie, l'autre plein, la bouffe, le troisième vide, la mort.²

Cette citation de Pestureau illustre très clairement ce que nous avons à peine dit dans le paragraphe précédent : nous la mettons donc à profit pour introduire ce sonnet géniteur de *CMMP*. Pour la thématique qui le nourrit, nous sommes justifiés à considérer le huitième poème comme un véritable exercice de méta-poétique. Au fil de ses 14 vers, l'auteur concentre son point de vue sur les problématiques soulevées par la poésie. Sans équivoque, la réprimande caractérisant tout le poème, mais spécialement le premier quatrain, est une revendication iconoclaste du poète-Queneau, personnifié par l'aède, vers ses anciens collègues et, plus en général, les auteurs-grammairiens attachés au beau parler et écrire. Le mouvement global du poème se soude somme toute aux travaux de Queneau en tant qu'essayiste. Cette fois-ci, l'auteur prouve jusqu'à quel point sa plume est polyédrique. Comme il écrit au quatrième vers, « les chocs verbaux », longuement présentés dans les articles de *Le Voyage en Grèce*, ne font pas juste l'écho dans les autres sonnets géniteurs d'un point de vue lexical : ils occupent une place de toute valeur sous forme de sonnet à cette occasion. En tirant manifestement son inspiration des arts poétiques en vers – nous pensons toute de suite à Boileau, comme l'indique déjà Debon dans ses notes³ – Queneau offre le sien à ses lecteurs. Ouvrons une petite parenthèse pour ajouter qu'un *Art Poétique* quenien paraît dans le recueil *L'Instant fatal*⁴ et dans *Le Chien à la mandoline*⁵, mais nous trouvons plus d'exemplarité dans les propos illustrés dans *CMMP* que dans les œuvres à peine citées en raison des liens que nous verrons dans quelques instants.

Revenons sur notre sujet. Nombreux sont les niveaux à partir desquels nous retraçons les théories présentées dans *Le Voyage en Grèce* et dans *Bâtons, chiffres et lettres*. En ligne générale, le huitième poème enfonce ses racines dans des affirmations que nous avons déjà eu l'occasion de présenter dans notre premier chapitre. Nous retrouvons donc l'importance attribuée aux calques – « même s'il prend son sel au celtic c'est son bien » – en même temps que la revalorisation du français et la création du néofrançais pour donner un nouveau souffle au monde des lettres – « Le poète inspiré n'est point un polyglotte/une langue suffit pour emplir sa cagnotte » – à souligner de surcroît, une sorte de défi et d'affirmation du vers précédent, une altération de l'expression *remplir sa cagnotte*,

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 342.

² Gilbert Pestureau, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », art. cit., p. 45.

³ Claude Debon, « Notes et variantes », *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1284.

⁴ Raymond Queneau, « Pour un art poétique », éd. cit., p. 105-111.

⁵ Raymond Queneau, « Pour un art poétique (suite) », dans « Le Chien à la mandoline », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 270.

plutôt qu'*emplir*. De même, les doubles usages « L'un et l'autre a raison / [...] l'un et l'autre on raison » – aux vers 5 et 7 – permettent de souligner l'élasticité de la langue.

En outre, il convient aussi de mentionner deux allusions repérées par Debon et présentées toujours dans son ensemble critique. Tout d'abord Queneau remonte à l'antiquité latine d'où un renvoi concernant Horace, à un vers du troisième livre des *Odes* – que nous citons directement dans sa traduction française citée par Debon : « Je hais le vulgaire profane et je l'écarte »¹. Plus près de Queneau d'un point de vue chronologique, nous retrouvons aussi une image mallarméenne tirée de *Le tombeau d'Edgar Poe* : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu »².

Pour terminer, le poème se ferme sur une image puissante et parlante à la fois : « le métromane à force incarne le devin ». Pour métromane, Queneau ferait allusion à un créateur infatigable de vers. L'aède au début et le métromane à la fin s'achèvent dans la figure du devin : nous assistons à un progressif glissement de la figure du poète jusqu'à l'œuvre elle-même. Infatigable, inassouvissable, *CMMP* vit, tranche net comme tout produit littéraire son cordon ombilical de son auteur, pour se faire créateur de ses sonnets à son tour. Sans aucun doute, un objet inanimé qui prend le souffle reste un spectacle plutôt magique à voir, surtout s'il commence à nous dévoiler des images inusuelles à travers des mots. Pour résumer, cette remarque de Daniel Delbreil, à propos de l'*Art poétique* de *L'instant fatal*, se présente particulièrement iconique : « [l]es mots sont instables, imprévisibles et peuvent s'agencer en dehors du contrôle du poète »³.

3.1.9 Le neuvième sonnet

Le marbre pour l'acide est une friandise
d'aucuns par-dessus tout prisent les escargots
sur la place un forain de feu se gargarise
qui sait si le requin boulotte les turbots ?

Du voisin le Papou suçote l'apophyse
que n'a pas dévoré la horde des mulots ?
le gourmet en salade avale la cytise
l'enfant pur aux yeux bleus aime les berlingots

Le loup est amateur de coq et de cocotte
le chat fait un festin de têtes de linotte
le chemin vicinal se nourrit de crottin

On a bu du pinard à toutes les époques
grignoter des bretzels distrait bien des colloques
mais rien ne vaut grillé le morceau de boudin⁴

¹ Claude Debon, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1324.

² *Ibid.*, p. 1284.

³ Daniel Delbreil, « Pour un Art Po selon Queneau (suite) », dans *Définitions et redéfinitions de la poésie française (1900-1950)*, éd. Zbigniew Naliwajek, Paris-Varsovie, Instytut Romanistyki, Uniwersytet Warszawski, 2003, p. 99

⁴ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 343.

L'expression « Poème-menu » toujours employée par Pestureau¹ dans son article « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère » illustre parfaitement le neuvième poème du recueil. La chaîne alimentaire établie au sein de ce micro-univers, dans son périmètre de 14 vers, nous permet de lier toutes les actions à l'acte d'avaler, de mâcher, de digérer n'importe quel élément. Nous passons à travers des véritables sources de nourriture consommables par la nature au sens plus large du terme, des êtres humains en passant par les animaux jusqu'à la végétation : les escargots (V 2), des turbots (V 4), les berlingots (V 8), des carcasses représentées par les restes d'une apophyse (V 5) et même le fumier (V 11). Dans l'ensemble de ce festin pour tous les goûts, l'auteur nous présente aussi une scène d'art forain – « sur la place un forain de feu se gargarise ». Ici tout passe par la bouche, par le ventre et, par conséquent, tout type de substance devient nutriment pour quelqu'un ou même une manifestation artistique, de maîtrise d'un art, surtout comme dans ce dernier cas cité. Or, faisons un pas en arrière, temporellement, dans la production quenienne. Nous trouvons cette dernière lecture particulièrement inspirant à la lumière de *Pour un art poétique (suite)*, une des parties théoriques débordant le chapitre de *L'instant fatal* et localisé au sein de *Le Chien à la mandoline* où le feu, au sens figuré devient l'essence, alimente pour l'écriture :

Prenez un mot prenez-en deux
 faites-les cuir' comme des œufs
 prenez un petit bout de sens
 prenez un grand morceau d'innocence
 faites chauffer à petit feu
 au petit feu de la technique
 versez la sauce énigmatique
 saupodurez de quelques étoiles
 poivrez et puis mettez les voiles

où voulez-vous en venir ?
 À écrire ?
 Vraiment ? à écrire ??²

L'opération mise en place par Queneau-poète associe la fonction conative des recettes, ou même des modes d'emploi au sens plus large, à la production poétique. En ce sens, iconiques d'après nous les vers « faites chauffer à petit feu/au petit feu de la technique » (V 5-6) nous permettant d'entrevoir cette même sensation inspirée par le neuvième sonnet. Si la poésie se fait par la cuisine au sein de *Pour un art poétique*, la nourriture est versifiée dans *CMMP* et alimente la machine quenienne pour son avant-dernier élan, avant de sombrer dans le dixième poème d'inspiration mortuaire.

Ce clin d'œil aux métaphores culinaires – dont le rôle méta-poétique manifeste ne s'oublie pas – souligne une autre caractéristique du sonnet de *CMMP* : affamé, il phagocyte des concepts, des vers appartenant au corpus poétique quenien et à celui d'autres écrivains. D'une manière analogue

¹ Gilbert Pestureau, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », art. cit., p. 45.

² Raymond Queneau, « Pour un art poétique (suite) », éd. cit., p. 270.

aux sonnets précédents, le neuvième se considérerait un énième texte s'intégrant dans le réseau intertextuel du recueil. Soit dit au passage : la création pseudo-aléatoire permettrait d'élargir le système poétique d'allusions et de renvois. Les cent mille milliards de poèmes, potentiellement, rappellent à la mémoire du lecteur un souvenir littéraire, une image vue ailleurs, même si leur sonnet géniteur de base en est dépourvu.

Or, toujours dans le corpus quenien, plutôt que cette image fugace entrevue dans *Pour un art poétique*, le neuvième sonnet enfonce solidement ses racines dans le cinquième chant de *Petite cosmogonie portative*. Ce ne sont pas seulement les vers 188-189 (« Leur frère surmolot le vainqueur des Mongols/ronge le conduit peste et l'égout aquicole ») cités par Debon et qui s'associent directement au sixième vers – « que n'a pas dévoré la horde des mulots » – mais aussi le lapidaire vers 59 de la *Petite cosmogonie portative* résumant télégraphiquement la pure essence de notre sonnet : « tu boufferas qui bouffe et tu seras bouffé »¹. Pour arriver à une fin, avant d'aborder le dernier sonnet géniteur, la toile citationnelle de Queneau attrape aussi un poème de Victor Hugo, pour ne pas renoncer à solliciter la mémoire littéraire de ses lecteurs. Toujours signalé dans les notes de Debon, « l'enfant pur aux yeux bleus aime les berlingots » (V 8) ferait allusion au poème *L'Enfant* du recueil *Les Orientales*² – ajoutons en outre que la lecture se prête à un regard oblique : argotiquement, le berlingot prendrait une connotation sexuelle.

Pour conclure, l'avant-dernier poème, où les lois de la préservation s'affirment vers après vers, ne pouvait qu'anticiper une fin axée sur le concept de la mort que nous verrons dans le prochain paragraphe.

3.1.10 Le dixième sonnet

Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise
lorsque le marbrier astique nos tombeaux
des êtres indécis vous parlent sans franchise
et tout vient signifier la fin des haricots

On vous fait devenir une orde marchandise
on prépare la route aux pensers sépulcraux
de la mort on vous greffe une orde bâtardise
la mite a grignoté tissus os et rideaux

Le brave a beau crier ah cré nom saperlotte
le lâche peut arguer de sa mine pâlotte
les croque-morts sont là pour se mettre au turbin

Cela considérant ô lecteur tu suffoques
comptant tes abatis lecteur tu te disloques

¹ Raymond Queneau, « Petite cosmogonie portative », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 227.

² Claude Debon, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1324.

toute chose pourtant doit avoir une fin¹

Dernier cheminement dirigé par Queneau lui-même, nous parvenons enfin au dixième et dernier des sonnets géniteurs. Pour fermer le cercle des poèmes composés de sa propre main, le poète choisit comme sujet la fin suprême par antonomase : la mort. De ce point de vue, avouons que les images qui se suivent ne sont point originales : elles s'inscrivent dans une tradition ancienne qui ne concerne pas seulement le monde des lettres, mais aussi celui de l'art. Comme prévu par ce genre littéraire, les vers queniens fourmillent d'emblèmes funèbres : les tombeaux, les mites qui rongent les dépouilles d'une vie mortelle, les fossoyeurs et le marbrier au travail. Toutefois – et comme Queneau a toujours prouvé ailleurs – ce sonnet pourrait s'isoler de l'héritage des *memento mori* grâce au traitement particulier réservé à la langue. Au détriment des obscurités de sens, c'est-à-dire les mots standard utilisés pour décrire cette ambiance spectrale, la langue du poème éclate en mille feux. Un flot de termes familiers, argotiques, et anciens jaillit des derniers 14 vers de *CMMP*. Très symbolique de ce point de vue à notre sens, surtout en considérant les poèmes précédents, la mort abordée dans le dixième poème n'est en réalité qu'apparente : ici c'est le triomphe d'une langue vive que le poète célèbre, un phénix qui renaît des cendres d'un idiome assujéti aux règles. Et donc : les fossoyeurs dont nous avons parlé tout à l'heure ne sont que des « croque-morts » se mettant « au turbin » ; le courageux jure en disant « cré nom saperlotte » (V 9) ; le lecteur invoqué et déchiqueté dans le dernier tercet, ne laisse pas tomber ses membres, mais plutôt ses « abattis ». À cette boulimie argotique nous signalons un glissement vers d'autres usages, moins courants, comme le signale toujours Debon dans ses notes : « 'Ord', 'orde', est un adjectif vieilli : 'Qui excite le dégoût et pour ainsi dire l'horreur par la saleté' (*Littré*) »². Tout cela vient donc sert à la création d'un ultime rivage, du dernier moment par excellence, et nous sommes obligés à faire face à « la fin des haricots » (V 1) : cette expression résomptive est tirée de l'imaginaire du lexique familier.

Queneau malin, Queneau ironique, « toute chose pourtant doit avoir une fin » rebondit-il tout dans le dernier vers. Nous ne sommes point sots : la fin de son recueil se place dans un futur inatteignable par un seul lecteur. Elle existe pourtant, mais elle est bien loin de nous.

En comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècle de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour : 190258751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).³

Nous estimons que le thème choisi pour le dixième sonnet ne peut se considérer que comme un clin d'œil adressé au lecteur naïf, celui qui n'accepte pas de se faire auteur à son tour. En ce sens, l'appel

¹ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », éd. cit., p. 344.

² *Ibid.* p. 1325.

³ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 334.

à lui dirigé dans les vers 12-13, (« Cela considérant ô lecteur tu suffoques/comptant tes abattis lecteur tu te disloques »), au sien duquel il fait aussi sa véritable apparition pour la première fois dans le recueil, est visiblement en opposition avec le quatorzième vers. En ce sens, l'emploi du verbe *se disloquer* nous tend une perche pour une réflexion ultérieure sur le rôle de l'instance lectorale au sein de l'œuvre.

Comme nous avons déjà eu l'occasion d'en parler dans le dernier volet du premier chapitre, nous partageons la paternité de *CMMP*, à partir du onzième poème, entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre. Or, ce lecteur éclaté ne serait qu'une autre représentation de la méthode compositrice des 990 milliards de sonnets restant à déterminer. Ainsi comme le recueil, le deuxième faiseur de poèmes se déchiquète en fondant enfin son destin à celui de l'œuvre inexistante. Cela au motif de la présentation de ses vers, les dépouilles d'une page unique et pas tranché en 14 morceaux : la métaphore est donc très allusive. Cela dit, pour conclure, nous estimons que le dernier poème a ceci d'important qu'il boucle la boucle déjà présentée dans le mode d'emploi liminaire, en soudant le rapport entre deux pôles de notre trinôme littéraire.

3.2 Pour une conclusion intermédiaire

Comme nous l'avons vu tout au long de cette présentation préalable au véritable travail de traduction, en guise de conclusion, il est souhaitable d'ouvrir une toute dernière parenthèse sur le rapport entre le feu de la langue de Queneau-poète et la combinatoire. Nous avons eu l'occasion de souligner maintes fois que le contexte d'énonciation – ou plutôt d'écriture dans notre cas – s'établit comme point de repère fondamental pour établir ce que nous avons appelé le mouvement du texte. Sans aucun repère précis, la polysémie quenienne devient une arme à double tranchant. Si nous mettons sur le terrain les recherches en linguistique, de nombreux philosophes du langage se sont arrêtés sur la question : parmi celles ayant pris plus que d'autres, nous retrouvons les théories de Paul Grice. Soit dit au passage, au moment où un échange s'établit entre le locuteur et ses interlocuteurs, afin que l'issue de la conversation soit réellement heureuse, il est nécessaire que la personne chargée de communiquer respecte quatre maximes : quantité, qualité, relation et de manière. Nous ne focaliserons notre attention que sur ces deux dernières. Pour Grice, pour que l'énoncé soit compréhensible au public d'auditeurs, il faut éviter l'ambiguïté et toute sorte de byzantinisme rhétorique – de même la brièveté et l'ordre sont souhaitables, affirmerait le philosophe. Remarquons que *CMMP* ne se plierait même pas à la maxime de relation pour le simple fait que les vers isolés par la combinatoire perdraient leur pertinence¹.

¹ Paul Grice, *Logica e Conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. Giorgio Moro, Il Mulino, Boulogne, 1993.

Nous l'avons déjà souligné plusieurs fois : au moment où les poèmes naissent, une fois que les bouts de papier s'envolent, aucune reconstruction du contexte n'est envisageable. En choisissant la combinatoire comme méthode de création, nous avons imaginé l'hypothèse suivante : Raymond Queneau piège-t-il le lecteur en lui faisant ressentir et en le poussant à réfléchir sur l'impossibilité de toujours parvenir à une interprétation claire des 10¹⁴-10 poèmes qui restent à créer ? Et plus largement, son recueil peut-il se considérer comme l'emblème de l'incommunicabilité ? Tout en considérant son contexte de production à lui, où l'engagement littéraire rassemblait parmi ses fils plusieurs auteurs et la nécessité de parler à un public était une véritable marotte, l'attitude subversive de Queneau ne fait que restituer au lecteur-auteur deux choses : le fait de lire par plaisir, la possibilité de créer pour le pur plaisir de le faire. Et cela est très oulipien. Vu que les sonnets ne laissent aucune trace, toujours sujets au changement et à l'affirmation d'images hétéroclites, le plaisir de lecture viendrait d'un moment éphémère et difficilement répétable. Il ne faut donc pas s'attacher à la signification des mots, le lecteur ne doit pas tout interpréter : sa seule tâche est de se laisser abandonner aux magies de la parole. Cela considéré, nous ne pouvons pas nous empêcher de réduire l'expérience de lecture à une seule solution possible : *CMMP* est une œuvre qui se décline *ad personam*. Les lecteurs pourraient aussi bien se livrer à des envols interprétatifs visant à chercher une piste pour déchiffrer les vers combinés. De ce côté aussi, nous assistons à une ouverture sur les possibilités de l'esprit, donnant à l'imagination le pouvoir suprême de trouver du sens dans le non-sens.

Dans cet ensemble, nous sommes revenus à plusieurs occasions sur la question de l'intertextualité, qui a notre sens, devrait être préservée le plus possible dans toute version en langue étrangère. Il nous semble convenable d'ajouter que ce mouvement particulier du texte sert à intensifier les rapports entre l'auteur et son lecteur. L'abondance de citations et de renvois, à ses propres écrits ou à ceux d'autres plumes, laisse entendre une envie supplémentaire de Queneau de jouer avec le public. De nouveau, cette attitude se révèle très oulipienne. Mettre en place un dense système d'allusions sous-jacentes – manifestes ou latentes – soulignerait un autre niveau de lecture possible du recueil et tout en visant à la création d'un système littéraire, où la familiarité avec le patrimoine littéraire français supporterait un autre niveau de lecture. Si tout à l'heure, au sein de notre premier chapitre, nous avons distingué deux approches possibles – une lecture naïve opposée à une méthode productive – il est possible de ramifier une fois de plus cette distinction. Ici, les bifurcations relèvent à nouveau de l'opposition entre œil inconscient et œil archéologique – pour ce second terme, nous empruntons cet emploi à Bernard Magné, son idée a été présentée dans son article « Pour une lecture

réticulaire »¹. D'un côté notre œil inconscient regarde le texte comme s'il était une production entièrement originale, dépourvue d'une mémoire littéraire, de l'autre, ce premier œil s'oppose à l'œil archéologique où la culture du lecteur dirige ses prunelles pour comprendre les stratifications et pour accepter ensuite ce défi supplémentaire lancé par l'auteur. Les modalités de lecture de *CMMP* s'avèrent donc aussi nombreuses que ses possibilités combinatoires.

Or, en guise de bilan, une explication finale est nécessaire pour justifier le travail mené jusqu'à présent. Notre recherche, à la croisée d'une humble interprétation et du repérage linguistique, nous a permis, en tant qu'aspirant traducteurs de l'œuvre, de retrouver des zones brûlantes du texte, c'est-à-dire les créations linguistiques et la variation linguistiques. L'emploi de cet adjectif n'est pas anodin. Nous estimons que celles-ci enflamment la création du sens des textes dont les cendres devraient atteindre nos versions en italien aussi. Cela n'est qu'un souhait. Avec l'interprétation – l'action préliminaire fondamentale pour tout type de traduction – nous voulons attribuer au texte un possible visage clair, en lui assignant des traits qui seront obligatoirement repris dans la traduction sous contraintes, dans le meilleur des mondes possibles. Cela dans le but de reconduire nos versions à la main de leur premier auteur, Raymond Queneau.

¹ Bernard Magné, « Pour une lecture réticulaire » dans *Cahiers Georges Perec*, n° 4, Paris, Éditions du Limon, 1990, p. 143-180.m

4. Traductions

4.1 Les T1

Le roi de la pampa retourne sa chemise
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
le cornédbîf en boîte empeste la remise
et fermentent de même et les cuirs et les peaux

Je me souviens encor de cette heure exeuquise
les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux
nous avions aussi froid que nus sur la banquise
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux

Du pôle à Rosario fait une belle trotte
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin

L'Amérique du Sud séduit les équivoques
exaltent l'espagnol les oreilles baroques
si la cloche se tait et son terlintintin

Il re della pampa rigira la sua camicia
per stenderla ad asciugare sulle corna dei tori
la carne in scatola impesta la rimessa
e anche i cuoi e i pellami fermentano

Ricordo ancora quell'ora deliziosa
i gaucho agitavano le loro bandiere nella pianura
avevamo tanto freddo come nudi sulla banchisa
quando per distrarci vi montavamo i nostri cavalletti

Il Polo e Rosario sono molto distanti
avemmo avventure che si punge e si fregano le mani
quando si beve il maté si diventa argentini

L'America del sud seduce gli equivoci
le orecchie barocche esaltano lo spagnolo
se la campana tace e il suo tintinnio

Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise
depuis que lord Elgin négligea ses naseaux
le Turc de ce temps-là pataugeait dans sa crise
il chantait tout de même oui mais il chantait faux

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
du climat londonien où s'ébattent les beaux
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise
quand les grêlons fin mars mitraillent les bateaux

La Grèce de Platon à coup sûr n'est point sottie
on comptait les esprits acérés à la hotte
lorsque Socrate mort passait pour un lutin

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques
on transporte et le marbre et débris et défroques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin

Il cavallo Parthénon si innervosisce nel suo fregio
dopo che lord Elgin trascurò le sue froge
il turco di quel tempo sguazzava nella sua crisi
egli cantava lo stesso sì, ma egli cantava falso

Il cavallo Pathénon tremava sotto la tramontana
del clima londinese dove i belli giocano
egli rabbrividiva povero ai bordi del Tamigi
quando i chicchi di grandine di fine marzo mitragliano le navi

La Grecia di Platone non è sciocca
le menti acute si contavano a gerle
quando Socrate morto passava per un folletto

La sua scultura è illustre e sul fondo degli scafi
si trasporta e marmo e cocci e stracci
se l'Europa lo vuole l'Europa o il suo futuro

Le vieux marin breton de tabac prit sa prise
pour du fin fond du nez exciter les arceaux
sur l'antique bahut il choisit sa cerise
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux

Souvenez-vous amis de ces îles de Frise
où venaient par milliers s'échouer les harenceaux
nous regrettions un peu ce tas de marchandise
lorsqu'on voyait au loin flamber les arbrisseaux

On sèche le poisson dorade ou molve lotte
on sale le requin on fume à l'échalotte
lorsqu'on revient au port en essuyant un grain

Enfin on vend le tout homards et salicoques
on s'excuse il n'y a ni baleines ni phoques
le mammifère est roi nous sommes son cousin

Il vecchio marinaio bretone prende una presa di tabacco
sollecitando gli archetti fino in fondo del naso
sceglie la sua ciliegia sul vecchio taxi
non aveva diritto che ad una e il giorno dei ramoscelli

Ricordatevi amici di queste isole del Frisone
dove venivano ad arenarsi migliaia di aringhe
rimpiangevamo un po' tutta quella roba
quando si vedevano gli arbusti bruciare in lontananza

Si secca il pesce orata o molva
si sala lo squalo si affumica con lo scalogno
quando si rientra nel porto asciugando un chicco

Infine si vende il tutto astici e gamberetti
ci si scusa non ci sono né balene né foche
il mammifero è un re noi siamo suo cugino

C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise
pour consommer un thé puis des petits gâteaux
le chauffeur indigène attendait dans la brise
elle soufflait bien fort par-dessus les côteaux

On était bien surpris par cette plaine grise
quand se carbonisait la fureur des châteaux
un audacieux baron empoche toute accise
lorsque vient le pompier avec ses grandes eaux

Du Gange au Malabar le lord anglais zozotte
comme à Chandernagor le manant sent la crotte
le colonel s'éponge un blason dans la main

Ne fallait pas si loin agiter ses breloques
les Indes ont assez sans ça de pendeloques
l'écu de vair ou d'or ne dure qu'un matin

Era alle cinque precise che la marchesa usciva
per consumare un tè poi delle piccole torte
l'autista indigeno aspettava nella brezza
essa soffiava fortissimo al di sopra delle collinette

Si era molto sorpresi da questa pianura grigia
quando il furore dei castelli si carbonizzava
un audace barone intasca tutte le tasse
quando il pompiere arriva con le sue grandi acque

Dal Gange al Malabar il lord inglese è bleso
come a Chandernagor il contadino puzza di sterco
il colonnello si asciuga un blasone nella mano

Non c'era bisogno di agitare così lontano i propri ciondoli
le Indie hanno abbastanza pendenti senza ciò
lo scudo in vaio o in oro non dura che un mattino

Du jeune avantageux la nymphe était éprise
snob un peu sur les bords des bords fondamentaux
une toge il portait qui n'était pas de mise
des narcisses on cueille ou bien on est des veaux

Quand on prend des photos de cette tour de Pise
d'où Galilée jadis jeta ses petits pots
d'une étrusque inscription la pierre était incise
les Grecs et les Romains en vain cherchent leurs mots

L'esprit souffle et resouffle au-dessus de la botte
le touriste à Florence ignoble charibotte
l'autocar écrabouille un peu d'esprit latin

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?
les banquiers d'Avignon changent-ils les baiques ?
le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ?

La ninfa era presa del giovane vantaggioso
un po' snob sui bordi dei bordi fondamentali
egli portava una toga che non era più d'abbigliamento
si raccolgono narcisi altrimenti si è dei vitelli

quando si fanno foto a questa Torre di Pisa
dalla quale Galileo gettò anticamente i suoi piccoli vasi
la pietra era incisa con un'iscrizione etrusca
i greci e i romani cercano invano le loro parole

Lo spirito soffia e risoffia sullo stivale
l'ignobile turista a Firenze esagera
il pullman disintegra un po' spirito latino

I rapporti transalpini sono biunivoci?
i banchieri di Avignone scambiano i baiocchi?
il Beaune e il Chianti sono lo stesso vino?

Il se penche il voudrait attraper sa valise
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs
il se penche et alors à sa grande surprise
il ne trouve aussi sec qu'un sac de vieux fayots

Il déplore il déplore une telle mainmise
qui se plaît à flouer de pauvres provinciaux
aller à la grande ville est bien une entreprise
elle effraie le Berry comme les Morvandiaux

Devant la boue urbaine on retrousse sa cotte
on gifle le marmot qui plonge sa menotte
lorsqu'il voit la gadoue il cherche le purin

On regrette à la fin les agrestes bicoques
on mettait sans façon ses plus infectes loques
mais on n'aurait pas vu le métropolitain

Egli si sporge vorrebbe afferrare la sua valigia
che attirava sicuramente una banda di truffatori
egli si sporge e allora con sua grande sorpresa
egli la trova secca come un sacco di vecchi fagioli

Egli deplora deplora un furto di questo tipo
che gode nell'imbrogliare dei poveri provinciali
andare nella grande città è proprio un'impresa
essa spaventa il Berry e gli abitanti del Morval

Davanti al fango urbano si tira su la tuta
si schiaffeggia il bambino che ci immerge la mano
quando egli vede il fango egli cerca il colaticcio

Si rimpiangono alla fine le case di campagna
si mettono senza modo i vestiti più infetti
ma non avremmo visto la metropolitana

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise
se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux
la découverte alors voilà qui traumatise
on espère toujours être de vrais normaux

Et pourtant c'est lui le frère de feintise
qui clochard devenant jetait ses oripeaux
un frère même bas est la part indécise
que les parents féconds offrent aux purs berceaux

Le généalogiste observe leur bouillotte
gratter le parchemin deviendra sa marotte
il voudra retrouver le germe adultérin

Frère je te comprends si parfois tu débloques
frère je t'absoudrai si tu'emberluques
la gémellité vraie accuse son destin

Quando uno fa subito amicizia con l'altro
si potrebbe ben farsi che si tratti di gemelli
la scoperta allora ecco che traumatizza
si spera sempre di essere veri normali

E tuttavia è lui il fratello della falsità
che diventato un senzatetto gettava i suoi orpelli
un fratello anche basso è la parte indecisa
che i genitori floridi offrono alle culle pure

Il genealogista osserva la loro borsa dell'acqua calda
grattare la pergamena diventerà il suo scettro da giullare
vorrà ritrovare il germe adulterino

Fratello ti capisco se certe volte tu ti sblocchi
fratello ti perdonerò se tu ti intestardisci
la vera fratellanza accusa il suo destino

Lorsqu'un jour exalté l'aède prosaïse
pour déplaire au profane aussi bien qu'aux idiots
la critique lucide aperçoit ce qu'il vise
il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux

L'un et l'autre a raison non la foule insoumise
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux
l'un et l'autre ont raison non la foule imprécise
à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux

Le poète inspiré n'est point un polyglotte
une langue suffit pour emplir sa cagnotte
même s'il prend son sel au celtic c'est son bien

Barde que tu me plais toujours tu soliloques
tu me stupéfies plus que tous les ventriloques
le métromane à force incarne le devin

Quando un giorno l'aedo esaltato prosaiczizza
per infastidire sia il profano sia gli idioti
la critica attenta capisce ciò che mira
egli dà alla tribù grida dai sensi nuovi

l'uno e l'altro hanno ragione non la folla insubordinata
il popolo si ostina a volere dei versi belli
l'uno e l'altro hanno ragione non la folla imprecisa
a tutti non è dato amare gli choc verbali

Il poeta ispirato non è un poliglotta
una lingua basta per riempire il suo gruzzolo
è il suo bene anche se prende il suo sale al celtico

Bardo che tu mi piaci sempre tu parli con te stesso
Tu mi impressioni più di tutti i ventriloqui
l'appassionato di metrica incarna a forza l'indovino

Le marbre pour l'acide est une friandise
d'aucuns par-dessus tout present les escargots
sur la place un forain de feu se gargarise
qui sait si le requin boulotte les turbots ?

Du voisin le Papou suçote l'apophyse
que n'a pas dévoré la horde des mulots ?
le gourmet en salade avale la cytise
l'enfant pur aux yeux bleus aime les berlingots

Le loup est amateur de coq et de cocotte
le chat fait un festin de têtes de linotte
le chemin vicinal se nourrit de crottin

On a bu du pinard à toutes les époques
grignoter des bretzels distrait bien des colloques
mais rien ne vaut grillé le morceau de boudin

Il marmo è una leccornia per l'acido
nessuno da sopra fiuta le lumache
un impresario di fuoco gargarizza in piazza
chi sa se lo squalo mangia i rombi?

Il papuano succhia l'apofisi del vicino
che l'orda dei topi non ha divorato?
il buongustaio ingoia il citiso nell'insalata
il bambino puro con gli occhi azzurri adora le caramelle

Il lupo è amante di gallo e di gallina
il gatto fa una festa di teste di fanello
il sentiero vicinale si nutre di sterco

Si è bevuto del vino a tutte le epoche
sgranocchiare dei bretzel distrae molto dai colloqui
ma niente vale come un pezzo di sanguinaccio grigliato

Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise
lorsque le marbrier astique nos tombeaux
des êtres indécis vous parlent sans franchise
et tout vient signifier la fin des haricots

On vous fait devenir une orde marchandise
on prépare la route aux pensers sépulcraux
de la mort on vous greffe une orde bâtardise
la mite a grignoté tissus os et rideaux

Le brave a beau crier ah cré nom saperlotte
le lâche peut arguer de sa mine pâlotte
les croque-morts sont là pour se mettre au turbin

Cela considérant ô lecteur tu suffoques
comptant tes abatis lecteur tu te disloques
toute chose pourtant doit avoir une fin

Quando è tutto finito quando si agonizza
quando il marmista lucida le nostre tombe
degli esseri indecisi vi parlano senza onestà
e tutto fa significare la fine dei fagioli

Vi si fa diventare una mercanzia sporca
si prepara la strada ai pensieri sepolcrali
vi si affibbia la schifosa bastardaggine della morte
la tarma ha sgranocchiato tessuti ossa e tende

Il coraggioso ha bello a gridare ah sacro nome perdindirindina
il vigliacco può argomentare della sua faccia pallida
i becchini sono lì per iniziare a lavorare

Ciò considerato oh lettore tu soffochi
contando le tue membra lettore tu ti sfasci
ogni cosa comunque deve avere una fine

4.2 Les T2

Le roi de la pampa retourne sa chemise
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
le cornédbîf en boîte empeste la remise
et fermentent de même et les cuirs et les peaux

Je me souviens encor de cette heure exeuquise
les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux
nous avions aussi froid que nus sur la banquise
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux

Du pôle à Rosario fait une belle trotte
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin

L'Amérique du Sud séduit les équivoques
exaltent l'espagnol les oreilles baroques
si la cloche se tait et son terlintintin

Il re della pampa si rigira la camicia
per stenderla ad asciugare sulle corna dei tori
la carne in scatola appesta la rimessa
e anche i cuoi e i pellami fermentano

Ricordo ancora quell'ora deliziosa
i gaucho agitavano le loro bandiere nella pianura
avevamo tanto freddo come da nudi sulla banchisa
quando davamo lì spettacolo per distrarci

Il Polo e Rosario sono molto distanti
durante le nostre avventure sfidammo la sorte
si diventa argentini quando si beve il maté

L'America del sud genera equivoci
un orecchio straniero accentua lo spagnolo
se la campana ferma il suo tintinnio

Le cheval Parthénon s'énervé sur sa frise
depuis que lord Elgin négligea ses naseaux
le Turc de ce temps-là pataugeait dans sa crise
il chantait tout de même oui mais il chantait faux

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
du climat londonien où s'ébattent les beaux
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise
quand les grêlons fin mars mitraillent les bateaux

La Grèce de Platon à coup sûr n'est point sotté
on comptait les esprits acérés à la hotte
lorsque Socrate mort passait pour un lutin

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques
on transporte et le marbre et débris et défroques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin

Il cavallo del Partenone si innervosisce nel fregio
dopo che lord Elgin ferì le sue froge
il turco dell'epoca affondava nella sua crisi
cantava lo stesso, sì, ma stonava

Il cavallo Parthénon tremava per la tramontana
del clima londinese dove i belli si svagano
rabbrividiva poveretto sulle rive del Tamigi
quando la grandine di fine marzo mitraglia le navi

La Grecia di Platone non è sciocca
si contavano le menti acute in gerle
mentre Socrate da morto passava per scaltro

La sua statua è famosa e sul fondo degli scafi
si trasporta sia marmo sia cocci che stracci
se l'Europa lo vuole lo vuole per se stessa

Le vieux marin breton de tabac prit sa prise
pour du fin fond du nez exciter les arceaux
sur l'antique bahut il choisit sa cerise
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux

Souvenez-vous amis de ces îles de Frise
où venaient par milliers s'échouer les harenceaux
nous regrettions un peu ce tas de marchandise
lorsqu'on voyait au loin flamber les arbrisseaux

On sèche le poisson dorade ou molve lotte
on sale le requin on fume à l'échalotte
lorsqu'on revient au port en essuyant un grain

Enfin on vend le tout homards et salicoques
on s'excuse il n'y a ni baleines ni phoques
le mammifère est roi nous sommes son cousin

Il vecchio marinaio bretone prende una presa di tabacco
sollecitando le narici fino in fondo
sceglie la sua ciliegia sulla vecchia cassapanca
aveva diritto ad una sola e la Domenica delle Palme

Ricordatevi amici di queste isole Frisone
dove venivano ad arenarsi migliaia di aringhe
rimpiangevamo un po' tutte quelle cose
quando si vedevano gli arbusti bruciare in lontananza

Si secca il pesce orata o molva
si sala lo squalo si affumica con lo scalogno
quando si rientra nel porto subendo il vento

Infine si vende il tutto astici e gamberetti
ci si scusa non ci sono né balene né foche
il mammifero ci è superiore

C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise
pour consommer un thé puis des petits gâteaux
le chauffeur indigène attendait dans la brise
elle soufflait bien fort par-dessus les côteaux

On était bien surpris par cette plaine grise
quand se carbonisait la fureur des châteaux
un audacieux baron empoche toute accise
lorsque vient le pompier avec ses grandes eaux

Du Gange au Malabar le lord anglais zozotte
comme à Chandernagor le manant sent la crotte
le colonel s'éponge un blason dans la main

Ne fallait pas si loin agiter ses breloques
les Indes ont assez sans ça de pendeloques
l'écu de vair ou d'or ne dure qu'un matin

La marchesa usciva alle cinque precise
per consumare un tè poi delle piccole torte
l'autista indigeno aspettava nella brezza
soffiava fortissimo al di sopra delle collinette

Si era molto colpiti da questa pianura grigia
quando il furore dei castelli si carbonizzava
un audace barone intasca tutte le tasse
quando il pompiere arriva con la sua massa d'acqua

Dal Gange al Malabar il lord inglese è bleso
come a Chandernagor il contadino puzza di sterco
il colonnello asciuga un blasone nella mano

Non c'era bisogno di agitare così lontano i propri ciondoli
le Indie hanno già abbastanza pendenti
lo scudo in vaio o in oro dura solo una mattina

Du jeune avantageux la nymphe était éprise
snob un peu sur les bords des bords fondamentaux
une toga il portait qui n'était pas de mise
des narcisses on cueille ou bien on est des veaux

Quand on prend des photos de cette tour de Pise
d'où Galilée jadis jeta ses petits pots
d'une étrusque inscription la pierre était incise
les Grecs et les Romains en vain cherchent leurs mots

L'esprit souffle et resouffle au-dessus de la botte
le touriste à Florence ignoble charibotte
l'autocar écrabouille un peu d'esprit latin

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?
les banquiers d'Avignon changent-ils les baiques ?
le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ?

La ninfa era innamorata del giovane vanitoso
che tende ad essere abbastanza snob per sciocchezze
portava una toga che non era più alla moda
si raccolgono narcisi altrimenti si perde interesse

quando si fanno foto a questa Torre di Pisa
dalla quale Galileo gettò una volta i suoi vasetti
la pietra era incisa con un'iscrizione etrusca
i greci e i romani non trovano le parole

Lo spirito soffia e risoffia sullo stivale
il turista ignobile a Firenze esagera
la corriera disintegra un po' di spirito latino

I rapporti transalpini sono biunivoci?
i banchieri di Avignone scambiano i baiocchi?
il Beaune e il Chianti sono lo stesso vino?

Il se penche il voudrait attraper sa valise
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs
il se penche et alors à sa grande surprise
il ne trouve aussi sec qu'un sac de vieux fayots

Il déplore il déplore une telle mainmise
qui se plaît à flouer de pauvres provinciaux
aller à la grande ville est bien une entreprise
elle effraie le Berry comme les Morvandiaux

Devant la boue urbaine on retrousse sa cotte
on gifle le marmot qui plonge sa menotte
lorsqu'il voit la gadoue il cherche le purin

On regrette à la fin les agrestes bicoques
on mettait sans façon ses plus infectes loques
mais on n'aurait pas vu le métropolitain

Si sporge vorrebbe afferrare la sua valigia
che attirava sicuramente una banda di truffatori
si sporge e allora con sua grande sorpresa
la trova piena come un sacco vuoto

Deplora deplora un furto di questo tipo
che si compiace nell'imbrogliare dei poveri provinciali
andare nella grande città è proprio un'impresa
spaventa l'abitante del Berry e quelli del Morval

Davanti al fango della città ci si alza la tuta
si schiaffeggia il bimbo che vi affonda la mano
quando vede il fango cerca il colaticcio

Si rimpiangono infine le case di campagna
si mettono alla buona i vestiti più infetti
ma non si sarebbe vista la metropolitana

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise
se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux
la découverte alors voilà qui traumatise
on espère toujours être de vrais normaux

Et pourtant c'est lui le frère de feintise
qui clochard devenant jetait ses oripeaux
un frère même bas est la part indécise
que les parents féconds offrent aux purs berceaux

Le généalogiste observe leur bouillotte
gratter le parchemin deviendra sa marotte
il voudra retrouver le germe adultérin

Frère je te comprends si parfois tu débloques
frère je t'absoudrai si tu'emberluques
la gémellité vraie accuse son destin

Quando uno simpatizza subito con l'altro
si potrebbe ben pensare che si tratti di gemelli
la scoperta allora ecco che sconvolge
si spera sempre di essere veramente normali

E tuttavia è lui il fratello finto
che diventato un senzatetto gettava le sue imposture
un fratello anche minore non è sicuro
che i genitori fertili regalano alle culle pure

Il genealogista controlla la loro testa
scribacchiare diventerà la sua ossessione
vorrà ritrovare l'origine dell'adulterio

Fratello ti capisco se certe volte vaneggi
fratello ti perdonerò se ti intestardisci
la vera fratellanza manifesta il suo destino

Lorsqu'un jour exalté l'aède prosaïse
pour déplaire au profane aussi bien qu'aux idiots
la critique lucide aperçoit ce qu'il vise
il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux

L'un et l'autre a raison non la foule insoumise
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux
l'un et l'autre ont raison non la foule imprécise
à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux

Le poète inspiré n'est point un polyglotte
une langue suffit pour emplir sa cagnotte
même s'il prend son sel au celte c'est son bien

Barde que tu me plais toujours tu soliloques
tu me stupéfies plus que tous les ventriloques
le métromane à force incarne le devin

Quando un giorno l'aedo infervorato scrive prosaicamente
per disturbare il profano che gli idioti
la critica attenta capisce il suo obiettivo
dona alla tribù urla dai sensi nuovi

sia l'uno che l'altro ha ragione non la folla ribelle
il popolo si ostina a volere dei versi belli
sia l'uno che l'altro hanno ragione non la folla indistinta
a nessuno è dato amare i traumi linguistici

Il poeta ispirato non è un poliglotta
una lingua basta per riempire il suo gruzzolo
va bene anche se prende la sostanza al celtico

Bardo quanto mi piaci quando parli da solo
mi stupisci più di tutti i ventriloqui
l'appassionato di metrica incarna a forza l'indovino

Le marbre pour l'acide est une friandise
d'aucuns par-dessus tout present les escargots
sur la place un forain de feu se gargarise
qui sait si le requin boulotte les turbots ?

Du voisin le Papou suçote l'apophyse
que n'a pas dévoré la horde des mulots ?
le gourmet en salade avale la cytise
l'enfant pur aux yeux bleus aime les berlingots

Le loup est amateur de coq et de cocotte
le chat fait un festin de têtes de linotte
le chemin vicinal se nourrit de crottin

On a bu du pinard à toutes les époques
grignoter des bretzels distrait bien des colloques
mais rien ne vaut grillé le morceau de boudin

Il marmo è una leccornia per l'acido
alcuni da sopra fiutano le lumache
un mangiafuoco gargarizza in piazza
chi è che sa se lo squalo mangia i rombi?

Il papuano succhia l'apofisi del vicino
che l'orda di topolini non ha divorato?
il buongustaio ingerisce il citiso nell'insalata
il bambino puro con gli occhi azzurri adora le caramelle

Il lupo è amante di gallo e di gallina
il gatto fa una festa di sciocchi
la strada vicinale si nutre di sterco

Si è bevuto del vino a tutte le epoche
sgranocchiare dei bretzel distrae molto dai colloqui
ma niente vale come un pezzo di sanguinaccio grigliato

Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise
lorsque le marbrier astique nos tombeaux
des êtres indécis vous parlent sans franchise
et tout vient signifier la fin des haricots

On vous fait devenir une orde marchandise
on prépare la route aux pensers sépulcraux
de la mort on vous greffe une orde bâtardise
la mite a grignoté tissus os et rideaux

Le brave a beau crier ah cré nom saperlotte
le lâche peut arguer de sa mine pâlotte
les croque-morts sont là pour se mettre au turbin

Cela considérant ô lecteur tu suffoques
comptant tes abatis lecteur tu te disloques
toute chose pourtant doit avoir une fin

Quando è tutto finito quando si agonizza
quando il marmista lucida le nostre tombe
degli esseri incerti vi parlano falsamente
e tutto fa capire la fine dei giochi

Vi si fa diventare una merce sporca
si prepara la strada ai pensieri sepolcrali
vi si attacca la bastardaggine schifosa della morte
la tarma ha rosicchiato tessuti ossa e trame

Il coraggioso ha gridato invano ah maledizione
il vigliacco può argomentare della sua faccia pallida
i becchini sono lì per iniziare a lavorare

Ciò detto oh lettore soffochi
contando le tue membra lettore ti disfi
ogni cosa eppure deve avere una fine

4.3 Les T3

Le roi de la pampa retourne sa chemise
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
le cornédbîf en boîte empeste la remise
et fermentent de même et les cuirs et les peaux

Je me souviens encor de cette heure exeuquise
les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux
nous avions aussi froid que nus sur la banquise
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux

Du pôle à Rosario fait une belle trotte
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin

L'Amérique du Sud séduit les équivoques
exaltent l'espagnol les oreilles baroques
si la cloche se tait et son terlintintin

Il re della pampa si rigira la camicia
per metterla ad asciugare sulle corna dei tori
il cornedbiffo appesta la rimessa
e fermentano anche i cuoi e i pellami

Rimembro ancor quell'ora skuisita
i gaucho nella pianura agitavano le loro bandiere
avevamo tanto freddo come da nudi sulla banchisa
quando per distrarci davamo li spettacolo

Dal Polo a Rosario è una bella passeggiata
avventure ne avemmo e col fuoco scherzammo
quando si beve il maté si diventa argentini

L'America del sud è terra di equivoci
accentua lo spagnolo un orecchio straniero
se la campana ferma il suo dindondan

Le cheval Parthénon s'énervé sur sa frise
depuis que lord Elgin négligea ses naseaux
le Turc de ce temps-là pataugeait dans sa crise
il chantait tout de même oui mais il chantait faux

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
du climat londonien où s'ébattent les beaux
il grelottait le pauvre aux bords de la Tamise
quand les grêlons fin mars mitraillent les bateaux

La Grèce de Platon à coup sûr n'est point sotté
on comptait les esprits acérés à la hotte
lorsque Socrate mort passait pour un lutin

Sa sculpture est illustre et dans le fond des coques
on transporte et le marbre et débris et défroques
si l'Europe le veut l'Europe ou son destin

Il cavallo Partenone si innervosisce nel fregio
dopo che lord Elgin sfregiò le sue froge
il turco dell'epoca si aggrovigliava nella sua crisi
cantava lo stesso sì ma stonava

Il cavallo Partenone tremava per la tramontana
del clima londinese dove se la spassano i bellocci
rabbrividiva poveretto lungo il Tamigi
quando la grandine fine marzo mitragliava le navi

La Grecia di Platone non è punto sciocca
si contavano le menti acute a frotte
mentre Socrate morto passava per un furbetto

La sua statua è illustre e nel fondo degli scafi
si trasporta sia marmo sia cocci che stracci
se l'Europa lo vuole lo vuole per se stessa

Le vieux marin breton de tabac prit sa prise
pour du fin fond du nez exciter les arceaux
sur l'antique bahut il choisit sa cerise
il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux

Souvenez-vous amis de ces îles de Frise
où venaient par milliers s'échouer les harenceaux
nous regrettions un peu ce tas de marchandise
lorsqu'on voyait au loin flamber les arbrisseaux

On sèche le poisson dorade ou molve lotte
on sale le requin on fume à l'échalotte
lorsqu'on revient au port en essuyant un grain

Enfin on vend le tout homards et salicoques
on s'excuse il n'y a ni baleines ni phoques
le mammifère est roi nous sommes son cousin

Il vecchio marinaio bretone di tabacco prese una presa
stimolando le narici fino in fondo
sull'antica cresta sceglie la sua ciliegia
poteva averne una sola e la Domenica delle Palme

Ricordatevi amici di queste isole Frisone
dove venivano a migliaia ad arenarsi le aringhette
rimpiangiamo un po' tutte quelle cose
quando si vedevano gli arbusti bruciare in lontananza

Si secca il pesce orata o molve lotte
si sala lo squalo si affumica con lo scalogno
quando si rientra nel porto subendo il groppo

Infine si vende il tutto astici e omari gamberetti
ci si scusa non ci sono né balene né foche
dinnanzi al mammifero ci togliamo il cappello

C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise
pour consommer un thé puis des petits gâteaux
le chauffeur indigène attendait dans la brise
elle soufflait bien fort par-dessus les côteaux

On était bien surpris par cette plaine grise
quand se carbonisait la fureur des châteaux
un audacieux baron empoche toute accise
lorsque vient le pompier avec ses grandes eaux

Du Gange au Malabar le lord anglais zozotte
comme à Chandernagor le manant sent la crotte
le colonel s'éponge un blason dans la main

Ne fallait pas si loin agiter ses breloques
les Indes ont assez sans ça de pendeloques
l'écu de vair ou d'or ne dure qu'un matin

Era alle cinque o'clock che usciva la marchesa
per consumare un tè e dei pasticcini
l'autista indigeno aspettava nella brezza
soffiava fortissimo al di sopra dei colli

Si era stregati da questa grigia palude
quando ardeva il furore dei castelli
un audace barone intasca tutte le accise
quando il pompiere arriva con la sua massa d'acqua

Dal Gange al Malabar il lord inglese ha la zeppola
come a Chandernagor il manente puzza di sterco
il colonnello infratta un blasone nella mano

Non occorre agitare così lontano i propri gioielli
le Indie hanno già abbastanza pendenti
lo scudo in vaio o in oro dura solo una mattina

Du jeune avantageux la nymphe était éprise
snob un peu sur les bords des bords fondamentaux
une toga il portait qui n'était pas de mise
des narcisses on cueille ou bien on est des veaux

Quand on prend des photos de cette tour de Pise
d'où Galilée jadis jeta ses petits pots
d'une étrusque inscription la pierre était incise
les Grecs et les Romains en vain cherchent leurs mots

L'esprit souffle et resouffle au-dessus de la botte
le touriste à Florence ignoble charibotte
l'autocar écrabouille un peu d'esprit latin

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?
les banquiers d'Avignon changent-ils les baiques ?
le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ?

Del giovane vanitoso la ninfa era invaghita
snob un pochino pochino per sciocchezze
portava una toga che non era più alla moda
i narcisi si raccolgono altrimenti diventiamo pecore

quando si fanno foto a questa Torre di Pisa
dalla quale Galileo gettò un tempo i suoi vasetti
con un'etrusca iscrizione la pietra era incisa
i greci e i romani non trovano le parole

Il genio soffia e risoffia sullo stivale
il turista a Firenze ignobile gonfia
la corriera spappola un po' di spirito latino

I rapporti transalpini sono biunivoci?
i banchieri di Avignone scambiano i baiocchi?
il Beaune e il Chianti sono lo stesso vino?

Il se penche il voudrait attraper sa valise
que convoitait c'est sûr une horde d'escrocs
il se penche et alors à sa grande surprise
il ne trouve aussi sec qu'un sac de vieux fayots

Il déplore il déplore une telle mainmise
qui se plaît à flouer de pauvres provinciaux
aller à la grande ville est bien une entreprise
elle effraie le Berry comme les Morvandiaux

Devant la boue urbaine on retrouve sa cotte
on gifle le marmot qui plonge sa menotte
lorsqu'il voit la gadoue il cherche le purin

On regrette à la fin les agrestes bicoques
on mettait sans façon ses plus infectes loques
mais on n'aurait pas vu le métropolitain

Si sporge vorrebbe afferrare la sua valigia
che attirava sicuramente una banda di truffatori
si sporge e allora con sua grande sorpresa
la trova piena come un sacco vuoto

Deplora deplora una simile confisca
che adora fregare dei poveri provinciali
andare alla metropoli è proprio un'impresa
spaventa l'abitante del Berry e del Morval

Davanti al fango della città ci si alza la tuta
si schiaffeggia il marmocchio che vi affonda la manina
quando vede il letame cerca il colaticcio

Si rimpiangono infine le agresti bicocche
si mettono alla buona i vestiti più luridi
ma non si sarebbe vista la metropolitana

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise
se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux
la découverte alors voilà qui traumatise
on espère toujours être de vrais normaux

Et pourtant c'est lui le frère de feintise
qui clochard devenant jetait ses oripeaux
un frère même bas est la part indécise
que les parents féconds offrent aux purs berceaux

Le généalogiste observe leur bouillotte
gratter le parchemin deviendra sa marotte
il voudra retrouver le germe adultérin

Frère je te comprends si parfois tu débloques
frère je t'absoudrai si tu'emberluques
la gémellité vraie accuse son destin

Quando uno simpatizza subito coll'altro
ben pensare si potrebbe che si tratti di gemelli
la scoperta allora ecco che sconvolge
si spera sempre di essere veramente normali

E tuttavia è lui il falso fratello
che da senzatetto gettava le sue imposture
un fratello anche minore è dubbio
che i genitori fertili porgono alle culle pure

Il genealogista controlla la loro zucca
Pasticciare fogli diventerà la sua ossessione
vorrà ritrovare l'origine del tradimento

Fratello ti capisco se certe volte sbarelli
fratello ti perdonerò se ti incaponisci
la fraternità vera manifesta il suo destino

Lorsqu'un jour exalté l'aède prosaïse
pour déplaire au profane aussi bien qu'aux idiots
la critique lucide aperçoit ce qu'il vise
il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux

L'un et l'autre a raison non la foule insoumise
le vulgaire s'entête à vouloir des vers beaux
l'un et l'autre ont raison non la foule imprécise
à tous n'est pas donné d'aimer les chocs verbaux

Le poète inspiré n'est point un polyglotte
une langue suffit pour emplir sa cagnotte
même s'il prend son sel au celte c'est son bien

Barde que tu me plais toujours tu soliloques
tu me stupéfies plus que tous les ventriloques
le métromane à force incarne le devin

Quando un giorno l'aedo infervorato scrive prosaicamente
per disturbare sia il profano che gli idioti
la critica lucida capisce il suo obiettivo
dona alle fruste urla dei sensi puri

sia l'uno che l'altro ha ragione non la folla ribelle
il vulgo si ostina a volere dei bei versi
sia l'uno che l'altro hanno ragione non la folla indistinta
nessuno è costretto ad amare gli choc linguistici

Il poeta ispirato non è punto un poliglotta
una lingua basta per riempire il suo gruzzolo
se prende ispirazione dal celtico è un bene

Bardo quanto mi piace quando soliloqui
mi stupisci di più di tutti i ventriloqui
il metromane incarna a forza l'indovino

Le marbre pour l'acide est une friandise
d'aucuns par-dessus tout prisent les escargots
sur la place un forain de feu se gargarise
qui sait si le requin boulotte les turbots ?

Du voisin le Papou suçote l'apophyse
que n'a pas dévoré la horde des mulots ?
le gourmet en salade avale la cytise
l'enfant pur aux yeux bleus aime les berlingots

Le loup est amateur de coq et de cocotte
le chat fait un festin de têtes de linotte
le chemin vicinal se nourrit de crottin

On a bu du pinard à toutes les époques
grignoter des bretzels distrait bien des colloques
mais rien ne vaut grillé le morceau de boudin

Il marmo è una leccornia per l'acido
qualcuno da sopra sente le lumache
in piazza un mangiafuoco fa i gargarismi
chi sa se lo squalo pappa i rombi?

Del vicino il papuano succhia l'apofisi
che non ha divorato l'orda di topolini?
il gourmet all'insalata pappa il citiso
il bambino candido dagli occhi azzurri adora le caramelle

Il lupo è amante di polli e pollastrelle
il gatto fa una festa di tordi
la strada vicinale si nutre di sterco

Si è bevuto del rosso a tutte le epoche
sgranocchiare dei bretzel distrae molto dai colloqui
ma niente è come un grigliato pezzo di sanguinaccio

Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise
lorsque le marbrier astique nos tombeaux
des êtres indécis vous parlent sans franchise
et tout vient signifier la fin des haricots

On vous fait devenir une orde marchandise
on prépare la route aux pensers sépulcraux
de la mort on vous greffe une orde bâtardise
la mite a grignoté tissus os et rideaux

Le brave a beau crier ah cré nom saperlotte
le lâche peut arguer de sa mine pâlotte
les croque-morts sont là pour se mettre au turbin

Cela considérant ô lecteur tu suffoques
comptant tes abatis lecteur tu te disloques
toute chose pourtant doit avoir une fin

Quando è tutto finito quando si agonizza
quando il marmista lucida le nostre tombe
degli esseri sfumati vi parlano falsamente
e si capisce che i giochi sono finiti

Vi si fa diventare lutulente cose
si apre la strada ai pensieri sepolcrali
della morte vi si attacca la schifosa bastardaggine
la tarma ha rosicchiato tessuti ossa e trame

Il prode ha gridato invano ah porco perdinci
il vigliacco arguisce con la sua faccia palliduccia
i beccamorti sono lì per sudare sette camicie

Ciò detto oh lettore soffochi
contando le tue membra lettore ti disfi
eppure ogni cosa deve avere una fine

5. Plusieurs *Cent mille milliards de poèmes* : le commentaire des traductions

Bisogna essere capaci di piccole infedeltà materiali per raggiungere una fedeltà più profonda.¹

Da qualsiasi lingua e in qualsiasi lingua si traduca, occorre non solo conoscere la lingua ma saper entrare in contatto con lo spirito della lingua, lo spirito delle due lingue, sapere come le due lingue possono trasmettersi la loro essenza segreta.²

Après de longues explications et analyses concertant l'œuvre, son contexte de production, et les problèmes théoriques que *Cent mille milliards de poèmes* poserait d'après nous, il est temps d'ouvrir le dernier volet de notre travail. En ce sens, pour donner une idée d'organicité, la partie précédente doit se considérer comme un aperçu de ce que nous appelons notre atelier de traduction : les thèmes et les questions déjà soulevés seront ici repris et contextualisés au sein de nos propositions de traduction et de leur commentaire. Avant de nous attacher aux véritables explications et justifications de nos choix, il est d'après nous nécessaire d'opérer des opportunes distinctions, à considérer comme un avant-goût de notre attitude traductive.

Dans les essais composant ce chapitre, nous trouverons plusieurs traductions qui illustrent notre processus de travail. À ce titre, nous parlons de traduction 1 (T1) qui se veut littérale (TL), une traduction 2 (T2) qui se veut de service (TS), et une traduction 3 (T3) ayant une véritable ambition artistique (TC). Enfin, il y aurait un autre degré articulé autour d'une hypothétique traduction 4 (T4) qui est en fait une traduction oulipienne, c'est-à-dire sous contraintes (TO). Développons et distinguons un instant ces abréviations surtout car leurs attributions ne sont pas tout à fait évidentes. Tout d'abord, la traduction littérale (TL) ne doit pas être confondue avec ce que nous avons appelé traduction de service (TS) :

- La TL accentue et souligne les différences entre le texte de départ et le texte d'arrivée vu que les langues ne sont pas intelligibles. Cela dit, on se lance avec des associations non réfléchies et immédiates qui cachent de véritables pièges – (exemple « s'essuyer un grain », sonnet 3) – où les choix linguistiques semblent trop hétéroclites ;

¹ Claudio Magris, « Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore » dans *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, éd. Ilide Carmignani, Besamuci, Nardò, 2020, p. 35.

² Italo Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo » dans *Saggi: 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », t. II, 1995, p. 1828.

- La TS essaie d'ajuster le tir, sans avoir pourtant aucune ambition artistique : elle nous servira plutôt à corriger les possibles fautes de la TL et travailler davantage sur les locutions et sur les expressions négligées dans la TL.

La TS sert davantage à jeter les bases pour la T3, la traduction créatrice qui essaie de travailler le texte de départ sans considérer la contrainte. La TO, son nom l'illustre bien, s'intègre comme la véritable version dont la forme respecte le but de l'auteur : le traducteur essaie dans ce cas de reproduire l'effet esthétique et l'expérience de lecture plutôt que le texte. Il ne traduit pas nécessairement les mots, mais plutôt il déniche une structure capable de marcher dans sa langue cible. N'oublions pas que chaque contrainte comporte un degré différent de visibilité : certaines se cachent plus que d'autres, et dans *CMMP*, nous l'avons déjà anticipé dans notre premier chapitre, elle est bien évidente.

Cela dit, d'un point de vue plus général, pour nous déplacer du particulier et pour agrandir notre vision de la traduction, dans le panorama littéraire nous isolons deux catégories d'œuvres dont les effets esthétiques auprès du public ne sont pas complémentaires. Tenir en compte de ceux-ci au sein de l'élaboration d'une théorie traductologique capable d'aller au-delà du texte en lui-même. Donc :

1. Les œuvres non-oulipiennes où recréer le même effet esthétique s'avère particulièrement complexe et difficile : les nuances, les pertes et les écarts entre la langue de départ et la langue d'arrivée ne nous permettent pas de reproduire un parcours de lecture identique.
2. Les œuvres oulipiennes où le fait d'avoir été écrites à partir des règles et d'une structure fixe nous permettent de recréer une expérience la plus proche possible du lecteur natif dans la langue d'arrivée. Ce faisant, la contrainte laisse supposer une homogénéisation des lectures au sens large car ce ne sont pas les mots qui doivent être transportés d'un idiome à l'autre, mais plutôt la façon dont ils ont été assemblés par l'auteur. Le texte produirait alors les mêmes effets dans plusieurs langues, étant donné que les œuvres font – en partie – abstraction des systèmes linguistiques. Bref, en réduisant l'œuvre à un système fixe de compositions, en le schématisant, nous pouvons essayer de recréer un effet esthétique en reproduisant les mêmes contraintes. Nous estimons donc que la contrainte annulerait la frontière entre les langues, en uniformisant le rapport entre œuvre-lecture indépendamment de leur provenance.

Cela dit, dans notre cas, il est souhaitable d'essayer de donner à tous les textes les mêmes résonances, en posant les lecteurs dans un espace partagé et commun. Idéalement cela correspondrait à notre idée de traduction au sens plus large où la figure pont, le traducteur, reproduit les mêmes effets pour offrir au public cible une expérience proche du public source.

Comme nous avons déjà insisté sur ce plan dans les parties précédentes, les contraintes collaborant à l'instauration d'un pacte de lecture : il n'y a pas que les mots qui composent le texte. Or, notre propos de départ est le suivant : les traductions sous contraintes se basent aussi sur le rapport entre le public et l'œuvre, voire ce que cet échange réalise. Toutefois, nous apercevons des limites dans nos idées et il faut pourtant les problématiser car en premier lieu, repérer les effets esthétiques et essayer de les reproduire dans la langue d'arrivée s'avère pas du tout évident ; ensuite, en deuxième lieu, il faut tenir compte de la question de l'auctorialité, avant-poste du plus complexe débat concernant la fidélité.

Quant à ce deuxième point qui, outre cette vaste question touche aussi à la matière plus légale concernant le statut du traducteur auprès des maisons d'édition, l'exemple de la littérature oulipienne exaspère un débat plutôt enflammé. Dans un ample et débattu panorama, les œuvres oulipiennes deviennent l'emblème de la condition du traducteur et de sa liberté de choix par rapport à son travail. En raison de l'exceptionnalité de ce type de littérature, nous sommes en mesure de sortir du cadre classique voyant le traducteur lié davantage au texte sur lequel il travaille.

En guise de point de départ, nous attribuons au traducteur le rôle de co-auteur de l'œuvre, indépendamment de la nature de celle-ci. Peu importe qu'elle soit sans ou sous contraintes, son statut ne change pas. Malgré cela, nous reconnaissons que penser une correspondance totale entre la source et la cible n'est qu'une chimère : les deux produits présenteront toujours des écarts. En ce sens, les nombreuses retraductions – qui ne sont jamais équivalentes les unes aux autres – le prouvent bien. Or, le traducteur, une figure de contact entre deux idiomes, se fait le porte-parole de l'auteur : le contenu est le même – dans ses grandes lignes – et c'est juste la voix proférant le message qui est différente.

À l'intérieur de cette dichotomie auteur/co-auteur, les espaces pour l'altération du texte se réduisent sensiblement. En revanche, dans le cadre de la littérature sous contraintes, en considérant *La vie mode d'emploi*, *Les Exercices de style* et notamment *La disparition*, d'un point de vue traductologique, ces chefs-d'œuvre offrent une liberté hors pair à la plume qui travaille en langue cible. Avouons quand même avoir choisi les exemples les plus aboutis dans leurs versions étrangères car, comme nous l'imaginons, l'ensemble des textes sous contraintes non traduits sur une grosse échelle est copieux. En ce sens, ces traductions collaborent à la continuation du propos oulipien, c'est-à-dire trouver des structures valables et réutilisables par d'autres écrivains. C'est pour cela que le traducteur contraint se fait plus auteur que ses collègues. Même si la matière de la version traduite s'approchera le plus possible du texte source, le traducteur appliquera une structure mise au point par les membres de l'Ouvroir. Alors il s'active pour recréer à la fois le sens et la contrainte. Il est pourtant évident et nécessaire que la Lettre s'altère pour sauvegarder l'Esprit.

Or, cette explication nous pousse aussi à aborder les productions oulipiennes d'un autre point de vue nous permettant, ensuite, de développer une conclusion plus vaste par rapport au rôle de la traduction au sein du monde des lettres. Comme nous venons de le dire, même s'il participe en tant que co-auteur à la création de l'œuvre en langue cible, les textes sous contraintes accordent une place privilégiée au traducteur, car il a plus de mouvement sur le papier que l'écrivain. Même si nous avons insisté sur le fait que la règle structure l'expérience de lecture et, par conséquent, la laisser de côté entraînerait une perte significative, ce type de productions littéraires laissent toutefois les mains du traducteur libres de ne pas traduire un texte en suivant ses règles de composition.

Un cas évident : la version italienne de *La vie mode d'emploi* où sa traductrice, Dianella Selvatico Estense, n'a pas respecté les contraintes établies par Perec. Parue en 1984, en défaut de renseignements particuliers et à cause de la soudaine disparition de Selvatico Estense, jusqu'à présent nous ne connaissons pas les raisons de ce choix, alors que la version allemande de 1982, signée par Eugen Helmlé, grâce à l'abondante correspondance avec son auteur, a été élaborée en reprenant les contraintes que Perec s'était imposé. Malgré cela, *La vita istruzioni per l'uso* existe toujours quoique cette mutilation.

Les traducteurs ont donc la possibilité de choisir car un texte peut bien exister sans sa contrainte : l'œuvre traduite ne remplira pas le même rôle qu'en langue source, c'est évident, mais elle restera toujours une composition littéraire légitime. En raison du fait que les règles de composition se cachent à la vue du lectorat, les œuvres présentent donc un haut niveau de malléabilité, ce qui s'affirme en tant que ressource fondamentale pour la création de versions virtuelles sans contraintes.

En outre, cela nous permet de réaliser d'autres spéculations. Avant tout nous sommes en mesure de remarquer la présence d'une forte élasticité de la langue cible, capable de reproduire – certaines fois plus que d'autres – le texte source et, deuxièmement, nous observons les altérations collatérales à la transposition de la contrainte par rapport au texte de départ. La traduction des textes contraints se présente alors comme un parfait banc d'essai pour l'idiome dans lequel nous travaillons et pour la création d'un large système littéraire où les œuvres se dédoublent, augmentent, sans jamais se substituer *de facto* entre elles.

Revenons maintenant au premier problème naissant de notre vision du rôle de la traduction. « Hay obras llanísimas de leer que, para traducir, son difíciles »¹ écrivait Borges dans un essai. *CMP* s'installe à plein titre au sein de cet ensemble. Le lecteur aborde l'œuvre aisément, elle ne lui oppose pas de résistance, et aucun byzantinisme rhétorique ne lui empêche une compréhension plus

¹ Jorge Luis Borges, « Las dos maneras de traducir », dans *Textos recobrados 1919-1928*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 257.

ou moins immédiate des sonnets géniteurs. Outre les problèmes de transposition que nous pouvons repérer dans toute autre œuvre littéraire, la présence d'une contrainte rimique – qui se prolonge sur 140 vers – porte l'œuvre à se considérer intraduisible.

Comme Umberto Eco l'affirme dans l'introduction de *Dire quasi la stessa cosa*, la traduction se présente toujours comme un acte de négation. Nous ne pouvons que convenir avec lui. La traduction est une activité funambulesque : le pas doit toujours se balancer entre texte de départ et d'arrivée. Entre la langue source et cible, nous gagnons un élément toujours au prix d'un autre. Cela est bien évident dans nos T1, T2 et T3 : pour sauvegarder la fidélité à la Lettre, nous avons dû abandonner l'essence, le souffle de *CMMP*, son Esprit, ses contraintes. Dans une hypothétique T4, qui se veut justement oulipienne, le prix à payer est la Lettre : il sera impossible de tout garder dans les moindres détails, et il faudrait – en théorie – s'appuyer sur les noyaux de signification définissant le profil le plus clair de chaque sonnet. Nous croyons que dans ce dernier cas nous nous confrontons à un acte, composé de plusieurs passages internes, de traduction intersémiotique. Chaque poème porte essentiellement en lui une image et celle-ci s'assemble dans l'esprit des lecteurs source : ce que nous essayons de faire c'est justement de retraduire cette image – au moins ses contours – en italien. Une expression désormais devenue emblématique au sein du débat traductologique, veut le traducteur jouer le rôle d'Arlequin, valet de deux maîtres : la fidélité au texte ou celle à l'auteur. Nous n'estimons ce joug qu'au premier degré car le texte oulipien, à son tour, se compose de parole et de contrainte. Le traducteur offre enfin ses services à une infidélité justifiée et nécessaire pour explorer les possibilités offertes par l'œuvre.

Pour conclure, le traducteur contraint entraîne son œil à la critique : il sait qu'il faut se méfier du texte et qu'il faut l'explorer car la langue pose toujours des pièges. Il doit creuser, chercher pour trouver une bonne nuance, restituer une lumière la plus proche possible de la version de départ dans le texte d'arrivée. Il en est conscient : il est contraint de se plonger dans une langue qui ne lui appartient vraiment pas de façon spontanée, naturelle. Partagé et suspendu entre deux idiomes, d'adopter à la fois un œil natif et un œil étranger.

5.1 Informations liminaires

Avant d'entrer dans le vif du sujet, des derniers éclaircissements nous semblent convenables. En guise d'introduction, cette citation tirée de *I sensi del testo* de Giuseppe Sofo se présente cohérente avec notre but :

[...] le numerose variazioni dei testi letterari come una caratteristica inevitabile e fruttuosa di ogni creazione, che ci porta a scoprire non il 'senso' di un testo, ma tutti i 'sensi', le direzioni inedite e imprevedibili che i testi letterari aprono [...].¹

C'est justement la présence de ces nombreux sens qui emboîtent le pas avec nos propositions de traductions, de T1 à T3. Celles-ci se veulent – justement – des versions alternatives, voire potentielles, d'une version sonnets géniteurs de *CMMP*. En ce sens, un travail polytraductif, composé de plusieurs étapes intermédiaires, nous permet d'éclairer un nombre majeur de finalités et de nuances du texte par rapport à un travail portant sur une seule version. La traduction se conçoit comme un procédé intrinsèquement et naturellement en mouvement, figé à jamais et toujours en train de changer. Face à la Lettre monolithique, immuable et intemporelle de la version de départ, les mots ne peuvent pas se mettre l'huile dans les autres versions en langue d'arrivée. De ce fait, nous assistons à une création continue d'où la possibilité de former une structure composée de traductions virtuelles autour d'un seul texte. Toujours pour ce concept, nous reprenons certaines propositions expliquées dans le premier chapitre de l'ouvrage de Sofò, qui se refait à son tour aux critiques du XX^{ème} siècle, tels que Jurij Nikolaevič Tynjanov, T. S. Eliot et Itamar Even-Zohar. Ce qui permet de relier tous ces critiques sont leurs théories tournant autour d'une construction du panorama littéraire en tant que système : nous estimons que cela s'applique aussi aux traductions. C'est pour cela qu'à partir d'un texte de départ, conçu en tant qu'un macro-système, nous attribuons à chaque traduction le rôle d'énème composante : elles se stratifient alors au niveau microstructural. Plus haut nous avons présenté la Lettre de départ comme immobile par rapport à celle d'arrivée, toujours sujette aux caprices de l'évolution de la langue : cela ne doit pourtant interférer avec la conception de système textuel, un organisme pourvu d'un élan vital par le biais de ses possibilités interprétatives. Ce souffle s'accompagne toutefois d'un inévitable chaos. Splendeur et douleur à la fois, il serait idéalement préservé au sein d'un travail polytraductif où le traducteur aurait l'opportunité de gérer les ambiguïtés, à considérer comme les véritables organisatrices de cet avantageux désordre.

Pour résumer, la traduction permet donc d'alimenter la création d'un système littéraire. Et la rétraduction aussi. Et les nombreux essais de retraduction à leur fois. Cela nous permet de dévoiler des nuances du texte, d'expérimenter, d'essayer de valoriser à la fois un aspect particulier et bien d'autres dans les configurations possibles qui se créent. L'acte de polytraduction n'est rien d'autre que le dévoilement des mots, des images, qui se cachent derrière l'écho du texte de départ et de sa traduction publiée. N'importe l'affiliation intellectuelle, le mouvement ou le courant, chaque œuvre revendiquerait cette possibilité. Bien entendu, Oulipo oblige, la potentialité traductive pourrait compter parmi les contraintes élaborées par l'Ouvroir et, si on a la possibilité de contourner le profil

¹ Giuseppe Sofò, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, Anzio, Novalogos, 2018, p. 7.

de cette nouvelle règle de composition, elle s'articulerait autour d'un « double [...], the same book, written without constraints »¹.

5.2 Analyse des polytraductions

5.2.1 Fils conducteurs

Les défis de la traduction se présentent dès que le traducteur franchit le seuil du texte. Comme nous l'avons déjà expliqué, préalablement à toute sorte de travail de transposition, un parcours philologique et herméneutique est plus que souhaitable afin que le traducteur puisse se demander : « quel est l'effet produit par le texte sur le lecteur natif ? ». Voilà que des questions apparemment simples deviennent un champ de bataille, un élan vers la déconstruction d'une image imprimée qui jouerait davantage sur l'esprit du public source. Avant d'entrer dans le vif du travail, il nous semble donc très adéquat de centrer notre attention sur certains fils conducteurs pour éviter des répétitions. Tout d'abord nous verrons de près la question concernant la transposition en italien du pronom personnel « on », pour ensuite aborder les problématiques posées par le contexte.

Déjà à partir du premier sonnet, d'un point de vue du transcodage, un doute de nature grammaticale s'installe et trouble l'interprétation du poème. « Qui ça 'on' ? »² s'exclamait Zazie dans le roman éponyme. S'agit-il d'un pronom exprimant une entité générique ? Ou est-il assimilable à un usage plus courant et oral remplaçant la première personne plurielle ? Avant d'illustrer notre choix, il faut tout d'abord dire que l'on trouve des « nous », parsemés ici et là dans les sonnets. En raison de cette occurrence, nous avons choisi de garder une identité plus vague et universelle que le pronom « on » réclame – à juste titre – dans son premier usage illustré dans notre grammaire italo-française de référence, *Grammaire du français. Niveau A1 > B1/B2*³. À la lumière de cela, nous justifions notre choix – il faut l'avouer – aussi pour une simple convenance. La présence de ce pronom implique que le périmètre qu'il dessine n'inclut que des éléments au singulier, et dans les vers où nous localisons cet usage et dans leurs voisins. Souvenons-nous de Paul Braffort l'ayant déjà signalé dans son article « Pour un filtre à sonnets (Une illustration du rôle de la complexité des procédures anticombinatoires que mettent en jeu l'usage de la parole et sa mise en littérature) » où, à partir du onzième sonnet, le risque de sombrer dans une évidente incohérence grammaticale est loin d'être endigué au moment de la mise en œuvre des magies de la combinatoire. Avouons que parfois le résultat n'est pas des meilleurs et la phrase en résulte lourde, voire bizarre : à cette règle générale s'opposent des exceptions, surtout lors des cas de proximité « on – on » où la cacophonie saute *aux oreilles*.

¹ Pablo Martín Ruiz, « Ways to Start Looking at Potential Translation », dans *Modern Language Notes*, vol. 131, n° 4, septembre 2016, p. 922.

² Raymond Queneau, « Zazie dans le métro », dans *Romand*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2006, p. 571.

³ Françoise Bidaud, *Grammaire de français. Niveau A1 > B1/B2*, Milan, Rizzoli, 2018, p. 66-67.

Comme nous l'avons anticipé, le contexte appelant certaines réflexions, allant de pair avec le traitement de l'ambiguïté linguistique, qu'il faut maintenant analyser d'un point de vue traductologique. La traduction a ceci de particulier qu'elle met à nu le texte, en s'approchant de ses obscurités pour essayer de les éclairer et voir ses nuances cachées. La traduction en ce sens permet de revenir – presque de façon obsessionnelle – sur un unique passage pour illustrer les possibles ouvertures de sens qu'un seul terme offre. Jorge Luis Borges ouvrait son essai sur Homère en affirmant :

Aucun problème n'est aussi consubstantiel aux lettres et à leur modeste mystère que celui que propose une traduction. Un oubli encouragé par la vanité, la crainte d'avouer des processus mentaux que nous devinons dangereusement banals, l'effort de garder intacte, en leur centre, une incalculable réserve d'ombre, voilent les écritures directes. La traduction, par contre, semble destinée à illustrer la discussion esthétique.¹

Le contexte devient alors la clef pour ouvrir certaines fenêtres et pour laisser entrer la lumière pour que les bulbes de la signification soient en mesure de pousser dans l'espace de la page. Apparemment positive, cette image se révèle bientôt traître en raison des nombreux problèmes secondaires soulevés par la spécificité de notre cas d'étude. Nous avons rebondi sur la double nature de *CMMP* existant en tant que recueil de 10 sonnets en même temps que chef-d'œuvre de la combinatoire. Dans une considération cloisonnée, certains emplois seront éclaircis successivement : les blancs sémantiques se combent donc au sein d'un vers ou quand même dans le contour des autres 13. Inutile de dire que la combinatoire bouleverse les plans car il n'y aura aucun appui pour soutenir un même fil conducteur capable de désambiguïser l'échange entre le sonnet et le lecteur. Si cette crise trouble la compréhension du texte, elle ouvre de nouvelles pistes herméneutiques, en essayant de trouver les images dans le non-sens. Une fois que l'on commence à composer l'œuvre. D'un point de vue interprétatif, un fourmillement d'excitation lutine notre esprit grâce à la possibilité de décliner le texte à notre gré ; d'un point de vue traductif, des frissons nous courent le dos à cause de la possibilité de décliner le texte à notre gré. Et donc, pour éviter cette sensation gênante, il serait souhaitable de restituer les sonnets en langue cible dans des tons plus neutres, afin de ne pas converger le lecteur vers une seule interprétation, en laissant donc ouvert un soupirail pour son travail imaginaire. Loin de nous déclassifier cette attitude de travail, qui reste tout à fait légitime. Il faut toutefois considérer que, dans une optique combinatoire, le risque d'aplatir le texte est bien présent en raison des écarts entre une langue et une autre. Malheureusement, les synonymes ne nous permettent pas de faire Babel.

Pour conclure, Calvino affirmait – à juste titre – dans une communication consacrée à la traduction que « Tradurre è un'arte: il passaggio di un testo letterario [...] in un'altra lingua richiede

¹ Jorge Luis Borges, « Les traductions d'Homère » dans *Discussion*, trad. Claire Staub, Paris, Gallimard, 1966, p. 94.

ogni volta un qualche tipo di miracolo »¹. Le traducteur se fait enfin caisse de résonance d'une autre langue. Il essaie de produire des portes à travers lesquelles entrer tout au long de la durée de son travail. Pour continuer la métaphore, il porterait, de même, des chaussures qui ne lui appartiennent pas. Avec le temps, elles se moulent toutefois à ses pieds.

5.2.2 Entre T1 et T2

Or, nous disions tout à l'heure, que notre atelier présente plusieurs étapes médianes, à considérer comme une sorte de cours naturel du travail du traducteur et de surcroît un ensemble cohérent. En ce sens, chaque groupe ne peut pas se débarrasser des autres. Qu'ils demeurent dans un état embryonnaire ou avancé, nous les considérons tous fondamentaux, quoiqu'une cassure se produise du passage des T1, le vestibule de l'atelier, aux T2, son antichambre. La séparation entre ces deux espaces se produit lors des analyses herméneutiques, dont le plus grand mérite est de donner des vagues notions sur l'effet mis en place par chacun des textes. Il est évident qu'en travaillant de près, au moment des transpositions, nous aurons à nouveau l'occasion de pencher le regard sur les sonnets géniteurs et leurs particularités. Et cela spécialement dans le passage des T2 aux T3.

Comme Franca Cavagnoli, citée dans les lignes qui suivent, et bien d'autres auteurs et critiques l'affirment : « [d]urante la lettura avviene una prima forma di traduzione, quella dal testo scritto al linguaggio mentale personale »². Lors d'un premier contact avec le texte de départ, celui-ci commence à prendre une forme, à être légèrement esquissé dans l'esprit de la plume traduisante. Les ombres envahissent les zones plus claires et, mutuellement, la lumière peut baigner la page par le biais d'idées sujettes à des élaborations ultérieures tout au long des phases du travail. Or, nos T1 sont justement animées par cette interposition d'obscurité et de clarté : le soutien linguistique a été réduit au strict nécessaire dans les vers composant le premier groupe de traductions. Avant tout travail attentif, nous avons donc choisi de nous livrer à des séries de transpositions où la langue est à la fois plus grumeleuse, superficielle, inappropriée que la source quenienne. Parfois, elle a été aussi beaucoup plus grammaticalement prévisible, voire correcte, qu'au sein du texte de départ. C'est pour cela que le travail des T1 a été fait sans trop feuilleter les dictionnaires et sans trop respecter les écarts entre les expressions figées en français et en italien : nous sommes bien conscients qu'un jugement sur la valeur de ce premier bloc serait négatif. De ce fait, s'il faut associer à notre vestibule des théories traductologiques largement connues et ponctuelles, nous nous servons des tendances déformantes élaborées par Berman et présentées dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*³. Parmi nos effractions, nous comptons donc :

¹ Italo Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo » éd. cit., p. 1826.

² Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milan, Feltrinelli, 2019, p. 16

³ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 49-68.

- La rationalisation s'articulant autour d'un réarrangement de la structure syntaxique. Ici, la linéarisation des arborescences et les inversions phrastiques sont globalement effacées. Comme nous l'avons déjà dit, l'ordre SVO s'affirme aux dépens des phrases queniennes décidément emballées.
- La clarification, affectant le niveau de clarté sensible des mots ou leur sens. L'indéfinition, le flou de la langue de départ se transforme en définition en langue cible. Il s'agit d'une déformation car certains éléments dans le texte de départ ne doivent pas être éclairés.
- La destruction des réseaux langagiers vernaculaires. En gros, cette attitude tend vers l'effacement des régionalismes et des dialectes. Au sein des T1, cela se vérifie lors de la transposition du mot « salicoques » de provenance normande, voire bretonne, en « gamberetti » dans le troisième sonnet (V12). Cette tendance s'accompagne aussi d'autres lui proches, c'est-à-dire :
 - o La destruction des locutions qui se vérifie, par exemple, en traduisant la locution « chantait faux » en « cantava il falso » (deuxième sonnet, vers 4) ;
 - o L'effacement des superpositions des langues actualisées par le mélange de registres disparates, d'argot, de technicisms et de mots désuets. Cela se vérifie à chaque fois qu'un terme appartenant aux groupes à peine mentionnés est transposé dans son correspondant standard. Vu que les exemples abondent, nous ne nous limitons à en citer qu'un, tiré du dixième sonnet et afférant au registre familier ou populaire : il s'agit du mot « croque-morts », transposé simplement en « becchini » (V11).

Carton rouge, nous sommes apparemment exclus du jeu. Quoique. Nous croyons que cette stratégie a ceci de louable qu'elle met en relief et isole en même temps certaines criticités sur lesquels nous pouvons revenir et retravailler dans les blocs successifs. Ce n'est qu'à travers le triomphe des obscurités que nous parvenons à éclairer notre tâche.

Esquisses interprétatives et analyses à la main, il est maintenant question de traverser idéalement notre atelier, du vestibule à l'antichambre : les ampoules commencent à s'allumer. Dans le passage des T1 aux T2, nous assistons principalement à la transposition plus soignée des expressions figées, des images et des locutions françaises et à la disparition des pronoms personnels. Quant à ce deuxième point, l'italien offre la possibilité de dégraisser le vers d'un emploi qu'aux oreilles natives résulterait redondant. Cette stratégie permet parfois d'effacer – sauf certaines exceptions, par exemple le « pauvre » dans le sonnet 2 adressé au cheval Parthénon – le marquage du genre des référents. À nouveau, la ressource demeure fondamentale surtout en raison de la visée créatrice et dynamique du recueil quenien, en opposition à son immobilité de sonnets géniteurs. Par

conséquent, si dans les dix poèmes de départ cette suppression n'empêche pas la compréhension et l'identification des renvois, dans toutes les autres poésies combinées cela permet l'effacement des incohérences grammaticales d'un vers à l'autre et une généralisation somme toute bénéfique.

En ce qui concerne le premier point plus haut, sa résolution offre une analyse plus structurée par le biais de nombreux exemples qui se proposent : tout d'abord, précisons qu'un travail conjoint composé d'une recherche lexicale plus attentive et une approche créative voient le jour.

Au sein des traductions du deuxième groupe, nous avons choisi de polir les aspérités des T1, sans pourtant toucher à une traduction qui soit pleinement capable – au moins dans les intentions – de s'approcher des modulations de registre du texte quenien. Tout à l'heure nous avons présenté la question des pronoms qui, au sein de ce deuxième bloc de traductions, ont été effacés pour alléger les vers. Toutefois, les T2 restent attachées au cordon des T1 à travers la continuité syntaxique : on a donc gardé un ordre grammaticalement prévisible du type SVO. Il est surtout question de l'adéquation de certaines expressions qui à nos yeux – ou mieux à nos oreilles – résultent peu convaincantes coupables de produire un effet bizarre en italien. Parfois, en profitant des possibles acceptions d'un terme, pour ne pas se limiter aux sens premiers. Cela se réalise à travers deux stratégies opposées, c'est-à-dire par addition ou, inversement, par soustraction. En ce qui concerne l'intégration, par exemple, cela peut se vérifier par le biais de prépositions, comme dans le cas suivant :

Sonnet 1, V7 Q nous avons aussi froid que nus sur la banquise
T1 avevamo tanto freddo come nudi sulla banchisa
T2 avevamo tanto freddo come da nudi sulla banchisa

Quant à la deuxième méthode, cette-ci entraîne l'élimination d'un adjectif possessif, par exemple :

Sonnet 2, V1 Q Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise
T1 Il cavallo Parthénon si innervosisce nel suo fregio
T2 Il cavallo del Partenone si innervosisce nel fregio

Ce cas est particulièrement intéressant car nous assistons en même temps à une suppression, à un ajout, et à la traduction d'un nom. Dans la T2, le fait d'avoir ajouté la préposition articulée « del » et d'avoir transposé « Parthénon » en « Partenone » nous permet d'effacer le possessif : évidemment, le cas échéant n'est qu'une traduction clarificatrice, faite surtout en regardant les analyses. D'ores et déjà, les T2 accomplissent la fonction d'explication du texte de départ : elles appliquent donc les interprétations aux sonnets en langue cible.

Parmi les autres changements survenus, notre main a aussi touché aux passages d'une forme à une autre. Dans le cas suivant, la négative en français se transforme en affirmative en italien :

Sonnet 3, V4 Q il n'avait droit qu'à une et le jour des Rameaux
T1 non aveva diritto che ad una e la Domenica delle Palme
T2 aveva diritto ad una sola e la Domenica delle Palme

Parfois, malgré le fait que le terme utilisé soit approprié d'un point de vue de transposition et d'usage en langue 2, pour éviter que le vers résulte alourdi, un changement a été réalisé.

Sonnet 5, V6 Q d'où Galilée jadis jeta ses petits pots
T1 dalla quale Galileo gettò anticamente i suoi piccoli vasi
T2 dalla quale Galileo gettò una volta i suoi vasetti

Nous reconnaissons aussi que les modifications ne se vérifient que pour des goûts personnels – nous sommes bien conscients qu'il s'agit proprement de caprices et que cette valeur ne se considère pas du tout objective. De nouveau, les T2 deviennent une deuxième occasion permettant à juste titre de corriger un tir préalablement décoché : ce faisant, le premier choix des T1 s'avère provisoire.

Sonnet 6, V6 Q qui se plaît à flouer de pauvres provinciaux
T1 che gode nell'imbrogliare dei poveri provinciali
T2 che si compiace nell'imbrogliare dei poveri provinciali

Tout au long de cette première phase, le recours au dictionnaire des synonymes et des contraires – dans leurs versions italienne et française – s'est relevé fondamental. La présence de nombreuses nuances relatives aux mêmes termes permet idéalement de deviner dans quelle tonalité Queneau aurait employé les mots. Le recours au dictionnaire a donc supporté aussi la transposition des locutions et des emplois figurés, parfois, volontairement ou innocemment laissées dans un état rudimentaire. C'est le cas, entre autres, de la locution « chanter faux » que l'on retrouve dans le troisième sonnet :

Q il chantait tout de même oui mais il chantait faux
T1 egli cantava lo stesso sì, ma egli cantava falso
T2 cantava lo stesso, ma stonava

De surcroît, c'est également ce qui se passe dans le septième sonnet, consacré au thème du double, où l'on trouve en même temps une locution et un emploi figuré du terme « marotte ». Ajoutons que cet exemple a la vertu d'introduire aussi un autre thème abordé immédiatement dans la suite. Or, procédons à rebours, à partir de la fin du dixième vers : « gratter le parchemin deviendra sa marotte ». En ce qui concerne la T1, nous reconnaissons une transposition – à nouveau – consciemment fautive : ce choix a été dicté exclusivement par le pur souci de niveler cette traduction aux autres, toutes placées dans les usages littéraires. Les interventions laissant interagir les plans abstraits-factuels concernent surtout les T2 du texte. Pourtant, dans ce cas, comme nous l'avons déjà précisé tout au long du deuxième chapitre, le sonnet aurait une inspiration autobiographique. Il est donc peu probable que la « marotte » à laquelle l'auteur fait allusion soit le bâton des bouffons de la cour. Le terme doit par conséquent être pris dans son sens figuré et donc en guise de synonyme de *manie*, *obsession*. Pour revenir sur le début du vers, l'expression « gratter le parchemin » soutient la lecture *Queneau-centrique* déjà proposée par les critiques : elle renvoie pourtant à l'écriture, et spécifiquement à une écriture de mauvaise qualité¹. Toutefois, l'acception familière attestée par le *TLFi* est perdue dans le correspondant italien « scribacchiare », c'est-à-dire « [s]crivere testi di scarso valore »². Nous essayerons de proposer une solution dans les T3.

Q gratter le parchemin deviendra sa marotte

T1 grattare la pergamina diventerà il suo scettro da giullare

T2 scribacchiare diventerà la sua ossessione

Dans les T2, ce qui provoque un gros changement, permettant en même temps de tracer des lignes de démarcation et d'opposition avec le premier groupe, a été justement la traduction des expressions, comme nous venons de le voir. Une ambition à la fois créative et explicative a dirigé ce dernier mouvement. Il peut arriver que la récréation d'une expression particulière ait été plus simple que d'autres : dans ce cas, nous faisons amende honorable. Pour essayer de comprendre le parcours interprétatif envisagé par le poète, le recours à une traduction explicative a été pris en compte. Et donc, à ces conglomérats linguistiques, empêchant de retrouver une expression italienne apte à s'approcher du texte de départ, il a fallu interposer une étape intermédiaire entre la T1 et la T2. Quant à ce premier point, on cite à titre d'exemple le dernier vers du troisième sonnet : « le mammifère est

¹ Trésor de la Langue Française informatisé, *Gratter*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/gratter> (page consultée le 2 février 2023).

² Grande dizionario della lingua italiana, *Scribacchiare*, [en ligne] https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.aspx?file=/PDF/GDLI18/GDLI_18_ocr_297.pdf&parola= (page consulté le 2 février 2023).

roi nous sommes son cousin ». Heureusement, les notes de Debon éclaircissent la conclusion du poème consacré à la mer : « Voir l'expression : "Le roi n'est pas son cousin" : il est si fier, si heureux, que le roi ne lui semble pas un parent digne de lui »¹. Comme nous l'avons déjà dit, le bloc des T1 a été réalisé sans s'attarder sur les dictionnaires et, nous ajoutons maintenant, que les commentaires de Debon n'ont pas figuré parmi les lectures tout au long de cette phase. Il est donc évident que la T1 de ce vers a été réalisé sans aucun repère permettant de déchiffrer le message de l'auteur. Comme prévu, le résultat obtenu s'intègre au sein de la catégorie des calques et ce n'est que dans un deuxième moment que nous commençons à imaginer les intentions de Queneau. Nous passons donc d'une reproduction gauche de la T1 à une explication de la T2.

Q le mammifère est roi nous sommes son cousin
T1 il mammifero è un re noi siamo suo cugino
T2 il mammifero ci è superiore

À mi-chemin entre un résultat satisfaisant et un retour moins heureux que le précédent, la traduction de l'expression « fin des haricots » dans le premier quatrain du dernier des sonnets géniteurs peut s'encadrer au sein de ce groupe de traductions. Consacré à la mort, et plus généralement au thème de la fin, l'expression établit la conclusion « [l'i]nterruption définitive, anéantissement de quelque chose »², dans un registre familier, voire populaire.

Q et tout vient signifier la fin des haricots
T1 e tutto fa significare la fine dei fagioli
T2 e tutto fa capire la fine dei giochi

Une autre ligne de démarcation entre T1 et T2 a été tracée par le recours aux versions déjà parues en langue étrangère. Cela nous permet d'insister sur la valeur fondamentale que l'on leur attribue au fur et à mesure que notre atelier commence à prendre ses formes. En premier lieu les traductions en anglais et en allemand ont été utilisées dans le contrôle des limites du texte traduit par nos soins ; en second lieu, peut-être beaucoup plus important, elles nous aident à clarifier certains passages sibyllins. Surtout pour ce deuxième point, toujours comme Sofo le souligne :

Scrittura, lettura interpretazione sono infatti parte dello stesso processo di creazione e trasformazione di testi che compongono un sistema in costante evoluzione, e pratiche

¹ Claude Debon, « Notes et variantes », op. cit., p. 1322.

² Trésor de la Langue Française informatisé, *Fin*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/fin> page consultée le 2 février 2023.

letterarie come la traduzione e la riscrittura ci mostrano che è solo guardando ogni opera da prospettive diverse, e in lingue diverse, che possiamo svelarne la vera identità in tutta la sua incostanza e incoerenza creativa.¹

C'est pour cela que les traducteurs des versions anglaises, John Combric² et Stanley Chapman, et le traducteur allemand, Ludwig Harig³, jouent le rôle de boussole au sein de ce travail. Malgré l'existence d'une version italienne, déjà mentionnée dans le premier chapitre, nous avons choisi de nous confronter avec d'autres univers linguistiques pour éviter des possibles contaminations. Cela en raison du fait qu'une prise de distance objective du travail de Maria Sebregondi aurait été presque impossible. Notre but était donc d'éviter que nos essais deviennent bel et bien des copies. Au détriment d'un passage direct qui, certes, convient plus que les indirectes, nous préférons laisser notre plume libre d'*errer* – dans les deux sens du verbe.

Il faut cependant souligner que l'ambition des trois versions consultées diffère sensiblement. Si d'un côté en anglais *CMMP* dévoile une verve créative accentuée, ce qui pousse les sonnets vers l'horizon d'une réécriture, de l'autre côté Harig reste plus proche des vers queniens. De ce fait, pour les T2, nous considérerons principalement sa traduction pour désambiguïser le contexte. Or, une première collation se vérifie dans la dernière ligne du deuxième sonnet : « si l'Europe le veut l'Europe ou son destin ». Ici le recours à la version allemande permet de reconstruire en partie les significations – même si nous avouons que le vers présente toujours des opacités. Harig cette fois nous inspire : « ganz allein », *toute seule* en français, nous permet de dépasser l'impasse de départ. Si nous faisons un instant un pas en arrière, comme nous l'avons déjà illustré, ce sonnet aborde le thème des appropriations faites par le gouvernement anglais en Grèce, et surtout en volant les frises du Parthénon pour les installer ensuite au British Museum. Pourtant, « ganz allein » renforce ces idées prises faites pour nourrir les collections européennes de l'époque et pour revendiquer, évidemment, sa supériorité politique face à la Sublime Porte.

Q si l'Europe le veut l'Europe ou son destin
T1 se l'Europa lo vuole l'Europa o il suo futuro
LH wenn es Europa will Europa ganz allein⁴
T2 se l'Europa lo vuole lo vuole per se stessa

¹ Giuseppe Sofo, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, op. cit., p. 7.

² Raymond Queneau, *One hundred million million poems*, trad. John Crombie, Paris, Kickshaws, 1983.

³ Ludwig Harig, « Hunderttausend Milliarden Gedichte. Aus dem Französische. Übersetzung und Nachdichtung Ludwig Harig » dans *Ad libidum : sammlung Zerstreung*, Berlin, Volk & Welt, n° 12, 1989, p. 69-91.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

Parfois, les traductions en langue 3 – en anglais ou en allemand – servent aussi comme agent de contraste pour supporter certains choix en langue 2, c'est-à-dire en italien. Par exemple, en revenant un peu en arrière, au tout début de ce paragraphe nous avons illustré les effets explicatifs des T2, surtout par rapport au premier vers du 2^{ème} sonnet géniteur. Nous retrouvons la même attitude chez Chapman : il éclaire tout d'abord le premier référent, le cheval représenté dans la frise, pour ensuite s'adresser directement à l'animal dans le deuxième quatrain. Dans nos T2, nous retrouvons la même distinction, permettant évidemment de désambiguïser ultérieurement le texte.

- Q Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise
[...]
Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise
- T1 Il cavallo del Partenone si innervosisce nel fregio
[...]
Il cavallo Parthénon tremava per la tramontana
- SC The wild horse champs the Parthnon's top frieze
[...]
O Parthenon you pull this charger's strings
- T2 Il cavallo del Partenone si innervosisce nel fregio
[...]
Il cavallo Parthénon tremava per la tramontana

Un autre élément méritant d'être regardé de près concerne la question de la musicalité. *C MMP* reste quand même une traduction d'une poésie contenant des figures de style, même dans nos essais de traduction. La reproduction des jeux sonores du texte de départ s'avère parfois très difficile, voire impossible. D'après Georges Mounin, son chapitre consacré à la traduction poétique de *Teoria e storia della traduzione* l'explique très bien : ce type de transposition dans la langue d'arrivée souffre – malgré elle – de l'impossibilité de convertir les sonorités. Le traducteur est évidemment contraint de garder plus la Lettre que le son, pour éviter en premier lieu de produire des calques¹. Prévisiblement, nos essais présentent des cas pareils. Au sein du sixième sonnet, l'allitération « sec [...] sac » fait allusion à la mauvaise chance du héros, auquel on a volé tous ses affaires pendant son voyage en ville. Alors, le terme « sec » renverrait directement au fait que la valise ne contient plus

¹ Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. Stefania Morganti, Einaudi, Turin, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1965.

rien. Garder « secca [...] sacco » en italien pourrait empêcher la compréhension du vers : nous sommes donc contraints de sacrifier la figure de style au nom de la clarté expressive.

- Q il ne trouve aussi sec qu'un sac de vieux fayots
T1 egli la trova secca come un sacco di vecchi fagioli
T2 la trova piena sì, ma d'aria

Signalons de même une autre perte localisée au sein du dernier vers du sonnet numéro 1 : « si la cloche se tait et son terlintintin ». Soit dit au passage, le mot « son » pose quelques problèmes : s'agirait-il de l'adjectif possessif de troisième personne singulière ? Serait-il un emploi particulier d'un substantif et faudrait-il, par conséquent, le traduire par le substantif correspondant italien *suono* ? Peut-être que l'absence de l'article défini permet effectivement de clarifier l'usage fait par Queneau. Toutefois le doute persiste. Cela dit, pour l'instant, ce qui nous intéresse en premier lieu est le terme sur lequel le vers se ferme : « terlintintin ». Or, l'auteur recourt au bruit des cloches au lieu d'utiliser le substantif « tintement », tandis que nous avons choisi en revanche de ne pas jouer avec les sonorités, mais de rester sur un cadre normé.

- Q si la cloche se tait et son terlintintin
T1 se la campana tace e il suo tintinnio
T2 se la campana ferma il suo tintinnio

Nous abordons maintenant la traduction de la boulimie de registres employés par l'auteur. En ce qui concerne les traductions des termes en argot, des technicisms, des emplois vieilliss et bien d'autres, nous avons choisi de standardiser le texte de départ dans la T2, surtout à cause de l'abondance de ces termes sortis des registres plus populaires. Pour éviter une empreinte excessivement savante, nous avons enfin appliqué cette stratégie aussi aux mots désuets et aux termes techniques, indépendamment de leur domaine. Ce faisant, certains aspects au sens trop opaque de la T1 ont été clarifiés. Intégrer la superposition langagière dans un autre groupe de traduction n'a pas été une décision prise au léger, en raison de la fragmentation de l'italien face aux termes sortis des registres plus informels. C'est pour cela que nous craignons une excessive connotation régionale ou dialectale : le risque de décontextualiser le recueil nous regarde de loin. En outre, la décision se justifie aussi en raison de la valeur attribuée plus hauts aux T3, c'est-à-dire de traductions ayant une ambition poétique. Nous avons déjà insisté sur la portée artistique et théorique des bouleversements mis en place par Raymond Queneau : ce n'est pas justement une question de style, mais une

revendication de la part de l'auteur d'un langage plus varié et hétéroclite en littérature. La T3 nous offrira alors l'occasion de réfléchir et de revenir sur les poèmes de ce point de vue aussi. Il est toutefois évident que certains usages troublent le fil de lecture par leur caractère panaché une fois sortis de leurs usages habituels. Paradoxalement c'est leur emploi dans un registre standard qui exaspère la compréhension des vers. Grâce au passage des T1 aux T2, nous pouvons finalement comprendre le but de l'auteur : la transition du sens littéral au sens figuré, sans pourtant choisir une transposition capable de restituer la gamme de registres employés par l'auteur, permet de les éclairer.

Bien que les exemples abondent, il y en a deux particulièrement explicatifs et indéniablement retentissants : le premier ressort au troisième sonnet et le deuxième appartient au poème numéro 7. En ce qui concerne le premier cas cité, « lorsqu'on revient au port en essuyant un grain », le texte reste complétement dépourvu de sens au sein des T1. Vu que la traduction n'a été réalisée qu'à partir de nos connaissances de la langue française – ici en particulier – l'effet produit nous dépayse totalement. À nouveau, pour rebondir encore une fois sur la valeur des recherches lexicales, la solution a été offerte par les dernières définitions signalées par le *TLFi* et relevant des termes de marine : « Coup de vent fort, survenant brusquement, de peu de durée, et qui peut être accompagné de pluie, grêle ou neige »¹. Pour éviter d'accentuer le penchant encyclopédique de l'auteur, nous avons donc résolu de banaliser le texte, en employant le mot « vento ».

- Q lorsqu'on revient au port en essuyant un grain
T1 quando si rientra nel porto asciugando un chicco
T2 quando si rientra nel porto subendo il vento

De même, cela se produit également dans le septième sonnet où le dernier terme du vers « Le généalogiste observe leur bouillotte » provoquerait un court-circuit du point de vue du sens au sein du premier groupe de traduction. Si dans son sens premier, le mot désigne justement une poche contenant de l'eau chaude pour se réchauffer, ce n'est que son acception argotique qui donne des renseignements.

- Q Le généalogiste observe leur bouillotte
T1 Il genealogista osserva la loro borsa dell'acqua calda
T2 Il genealogista osserva la loro testa

¹ Trésor de la langue française informatisé, *Grain*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/grain> (page consultée le 2 février 2023).

Les derniers cas illustrés permettent aussi d'ouvrir une autre parenthèse sur les interactions entre les homonymes. Tout comme la standardisation du texte, ce choix aussi pourrait bien compter parmi les tendances déformantes récurrentes dans les essais de traduction. Nous faisons allusion à l'effacement des superpositions langagières, ce qui comprend en même temps l'élimination des modulations de registre – que nous venons de voir – mais aussi la présence d'idiome autres que le français. Le cas représentatif pour cette dernière catégorie se localise dans le vers ouvrant le quatrième sonnet :

Q C'était à cinq o'clock qu'il sortait la marquise
T1 È alle cinque precise che la marchesa esce
T2 La marchesa esce alle cinque precise

Non seulement il s'agit d'un cas d'hétéroglossie supprimé dans les versions d'arrivée : il est aussi question de l'élimination d'une partie du réseau de citations brodées dans les sonnets géniteurs. De nouveau, les tendances bermaniennes nous permettent d'encadrer les manques de nos essais de traduction. Dans ce cas, nous assistons à la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, c'est-à-dire le fait que

Toute œuvre comporte un texte sous-jacent, où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la "surface" du texte [...] manifeste, donné à la simple lecture. C'est le sous-texte, qui constitue l'une des faces de la rythmique et de la signifiante de l'œuvre.¹

Toujours inscrites au sein de cette tendance déformante, nous pouvons retrouver les autres liens établis avec les textes d'autres auteurs. L'introduction d'un système citationnel permet à l'auteur de jouer davantage avec son lecteur, en lui proposant des bribes lui familières. En ce sens, pour reproduire les extraits mallarméens, hugoliens et des classiques, il serait souhaitable de retrouver leurs transpositions en italien : cela permettrait, en théorie, de reproduire le même effet auprès du public cible.

Au lieu d'entrer dans le riche réseau idiomatique et synonymique de *Cent mille milliards de poèmes*, ce que nous avons fait dans la T2 est visiblement le résultat d'une standardisation des termes français en italien. Cette décision influence profondément les traductions aussi d'un autre point de vue : l'absence d'une des contraintes structurant les sonnets, à savoir le fait « d'avoir dans les quatrains au moins quarante mots différents et dans les tercets vingt »² comme le précise Queneau dans son *Mode d'emploi*. Pour l'instant, cette autre contrainte beaucoup plus reproductible figurera

¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 61.

² Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 333.

au sein des T3. Pourtant, dans les T1 aussi bien que dans les T2, il peut arriver de tomber sur la répétition d'un mot au sein d'une même strophe. Par exemple, dans le sixième sonnet, le terme « fango » a été employé pour transposer « la boue urbaine » (V 9) en même temps « la gadoue » (V 11) :

- Q Devant la boue urbaine on retrousse sa cotte
 [...]
 lorsqu'il voit la gadoue il cherche le purin
- T1 Davanti al fango urbano ci si alza la tuta
 [...]
 quando egli vede il fango egli cerca il colaticcio
- T2 Davanti al fango urbano ci si alza la tuta
 [...]
 quando vede il fango cerca il colaticcio

Nous précisons toutefois une incohérence – qui sera résolue dans les T3 – quant au terme « gadoue » dans les dictionnaires consultés. Dans le *TLFi*¹ et dans *Le Robert*², la première signification est attribuée aux matières fécales employées comme engrais, tandis qu'au sein du *Boch*³ la première traduction attestée est *fango* et, seulement après, on retrouve *letame*. Soulignons quand même que c'est toujours le *Boch* qui résoudra ce doute : au correspondant italien de « purin », *colaticcio*, les auteurs ajoutent *di letame*. Si apparemment cette occurrence pourrait être assimilé aux autres cas de synonymie et, par conséquent, considérer notre raisonnement fautif, il faut garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas d'une interaction entre le sens figuré et le sens factuel des termes, comme il est question, par exemple, pour la traduction de « marotte » en « ossessione ». La synonymie rentre à plein titre au sein des acrobaties linguistiques des sonnets : cela appartient de droit au style quenien.

Au début de ce paragraphe nous avons eu l'occasion de préciser les conditions dans lesquelles la T1 a été réalisée. L'absence des recherches lexicales provoque parfois des incohérences et des glissements de la signification. Alors, en ce qui concerne le premier cas, nous prenons en examen le cinquième sonnet :

V1 Q Du jeune avantageux la nymphe était éprise

¹ Trésor de la Langue Française informatisé, *Gadoue*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/gadoue> (page consultée le 2 février 2023).

² Le Robert, *Gadoue*, [en ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gadoue> (page consulté le 2 février 2023).

³ Il Boch, *Gadoue*, éd. cit.

T1 La ninfa era innamorata del giovane vantaggioso

T2 La ninfa era innamorata del giovane vanitoso

Le sens premier de l'adjectif « avantageux » greffe un fort sens de confusion : il est inévitable que le vers résulte particulièrement opaque aux yeux du lecteur. Le recours aux dictionnaires dépanne : ce n'est que dans sa troisième acception – signalée par *Il Boch* – que nous arrivons à déceler l'emploi que Queneau en fait¹. En plus, c'est aussi grâce au contexte, précisés par les vers successifs, que nous pouvons enlever l'ambiguïté ici affichée : « des narcisses on cueille ou bien on est des veaux ». En récréant une référence à Narcisse, dont la nymphe Écho était amoureuse, nous pouvons résoudre et individuer une solution aux obscurités accentuées dans la T1.

Par rapport à l'autre point – prévisiblement – en faveur des cheminements sur les pages des dictionnaires, regardons au début du huitième poème :

Q Lorsqu'un jour exalté l'aède prosaïse

T1 Quando un giorno l'aedo esaltato prosaicizza

T2 Quando un giorno l'aedo infervorato scrive prosaicamente

Ici, toujours lié à la catégorie des vers bénéficiant des recherches lexicales, le verbe « prosaïser » pose quelques problèmes dans sa transposition en italien. Employé dans son acception intransitive, « [é]crire en vers d'une manière prosaïque »², le terme aurait apparemment un correspondant : *prosaicizzare*. Nous avons malheureusement crié victoire trop tôt car les significations ne sont point superposables. D'après la définition proposée par le *Grande dizionario della lingua italiana*, il est question de l'action de « [t]rasporre narrazioni leggendarie o favolose su un piano realistico e quotidiano, privandole dell'elemento fantastico »³. Ce n'est que son usage au participe passé – en tant qu'adjectif – qui s'approcherait de l'usage français : « [r]eso banale, meschino, privo di grandezza, di slancio ideale; svilito, immiserito »⁴. Au sein des T2, nous avons pensé d'accompagner le verbe « scrivere » de l'adverbe « prosaicamente », en reprenant ainsi la fonction du participe passé du verbe employé dans les T1. Il faut avouer que le résultat obtenu est décevant : le vers résulte alourdi. Cet exemple nous permet d'ouvrir un dernier volet à propos des échecs et des transpositions peu convaincantes. Comme il est évident, en traduction, les résultats ne pourront jamais être totalement

¹ Il Boch, *Avantageux*, éd. cit.

² Trésor de la Langue Française informatisé, *Prosaïser*, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/prosaïser> (page consulté le 2 février 2023).

³ Grande dizionario della lingua italiana, *Prosaicizzare*, [en ligne] https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI14/GDLI_14_ocr_693.pdf&parola= (page consulté le 2 février 2023).

⁴ *Ibid.*

convenables, acceptables, ou simplement heureux. Un pourcentage d'insatisfaction persiste : au moins, il reste assez fluctuant et nous pouvons, de ce fait, lui attribuer plusieurs degrés de mécontentement.

Pour conclure, les T1 aussi bien que les T2, respectivement les traductions de service et les traductions littérales, inaugurent un réseau de perspectives et de possibilités à partir de la réélaboration d'une seule série de textes de départ. C'est pour cela que nous leur attribuons une importance fondamentale, pour deux raisons en particulier. Premièrement, d'un point de vue d'expérience de lecture et d'interprétation, elles ouvrent de nouvelles façons d'envisager les traductions, en posant l'accent sur le dépaysement. Cela permet en partie de les considérer des versions alternatives de l'œuvre de départ. Deuxièmement, d'un point de vue pragmatique, lié proprement au travail du traducteur, elles permettent de localiser les premières aspérités pour ensuite élaborer des stratégies visant à les résoudre.

5.2.3 Entre T2 et T3

[...] moi qui n'ai jamais souhaité autre chose que manier des langues étrangères [et] toujours voulu mettre la forme bien au-dessus du fondement.¹

Nous voilà enfin dans la pièce centrale de notre atelier fictif. Pour ouvrir ce dernier volet, essayons de mettre au profit une observation de Pablo Martín Ruiz.

Every book, every single text, seems to be surrounded by ghostly doubles, its translations, awaiting the moment to come into existence but already there in their potential condition. To give a not so random example, let us think of the other foundational book of the Oulipo Raymond Queneau's *Cent mille milliards de poèmes* (1961). A hundred thousand billion sounds like a big number, but it actually pales compared to the number of all the possible translations that can be produced from that number of poems.²

Dans ses intentions, le travail mené jusqu'à présent se veut un essai de décomposition du parcours traductif. Tout à l'heure nous avons insisté sur la valeur et les bénéfices apportés par les polytraductions, en considérant les horizons interprétatifs qu'elles ouvrent : soulignons maintenant que les côtés positifs sont copieux. D'un point de vue plus pragmatique, axé justement sur le travail du traducteur, les T1 et les T2 deviennent des supports de rodage par lesquels il se familiarise avec le texte de départ. C'est l'occasion pour lui de s'approcher des obscurités, de les regarder de près pour

¹ Raymond Queneau, « *Les œuvres complètes de Sally Mara* », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002, p. 695.

² Pablo Martín Ruiz, « Ways to Start Looking at Potential Translation », art. cit., p. 922

ensuite élaborer un plan et pour trouver une solution convenable en langue d'arrivée. On met ainsi à nu le texte et ses parties potentiellement problématiques se dévoilent. Toutefois, comme Franco Fortini le souligne, un processus de décomposition suit naturellement la perte de splendeur de la version de départ.

Le processus de déconstruction du texte de départ s'accompagne d'un affaiblissement, d'une perte d'aura : puisque la traduction (dès lors qu'elle n'est pas uniquement un processus de déconstruction) donne lieu à un nouveau texte, le problème de ce dernier est un problème de forme et style, et donc de plénitude ou de solidité ou d'imbrication ou de force centripète du nouveau texte.¹

C'est exactement ce que les travaux préparatoires attestent : un affaiblissement du sens par les transpositions très littérales, une fermeture du très riche éventail de registres aussi bien que la création d'une linéarité syntaxique inexistante. Nous essayons de remédier à tout cela au sein du troisième groupe.

Avant de pencher le regard sur les T3, un petit avertissement. Dès le début de nos expérimentations linguistiques, les dix sonnets géniteurs de *CMMP* ont été pris en compte en tant que point de départ des autres à créer : en considération du pacte de lecture établi avec le recueil, nous ne les avons jamais vu comme des unités distinctes, mais comme des indications, un avant-goût des poèmes successifs. Il est donc évident que notre attitude traductive a été profondément influencée dès le début : ses répercussions ne se manifestent qu'à la fin, au sein des T3 justement. En raison de l'organicité du recueil, du dialogue continu et idéal entre un sonnet géniteur et les autres, il nous semblait peu optimal d'introduire une traduction en rime à ce stade. Comme dans un énorme système réglé par l'effet de domino, si une pièce ne tombe pas en percutant celle d'après, le dessin emmêlé ne pourra pas se constituer sous les yeux stupéfaits du spectateur. Ainsi, chaque fin de vers doit trouver un correspondant dans le suivant. Il ne s'agit pas exclusivement de traduire de la poésie, mais de la poésie où la contrainte tisse des liens indénouables entre un vers les autres. De même, pour laisser plus de liberté à la langue, sans la brider avec des questions métriques, les vers sont libres. Pour défaire ce nœud gordien, une T4 opérerait en guise d'épée.

Digressions à part, pour revenir sur nos T3, le travail mené se focalise en premier lieu sur les questions lexicales. Outre le fait que la perturbation du vers, l'introduction de la contrainte lexicale – celle qui défendrait la répétition d'un même substantif au sein des quatrains et des tercets – permet de différencier le troisième groupe de traductions du deuxième. Même si la question de la fidélité est abordée avec précaution en raison de sa fluidité, d'une manière très générale, la recréation de cette

¹ Franco Fortini, *Leçons sur la traduction*, trad. Julien Bal, Irène Bouslama et Lucia Visonà, Paris, Les Belles Lettres, 2021, p. 85.

règle de composition implique la présence de clinamen – c’est-à-dire la répétition du mot « marchandise » placé à la rime du V10 du sonnet 3 et du V5 du dixième poème.

Or, pour le travail réalisé sur le troisième groupe de traductions, nous sommes revenus tout d’abord sur l’organisation des vers. Dans la version de départ, les phrases explosent : les compléments d’objet précédent les verbes, les sujets emboîtent le pas avec les compléments circonstanciels. L’effet en langue d’arrivée aspire enfin à imiter celui du texte de départ : c’est pour cela que nous avons ainsi essayé de reproduire les chocs verbaux originaux. À ce propos, comme déjà souligné par Anda Radulescu :

Le défi du traducteur ne réside pas uniquement dans une sorte d'exercice de style voué à la recherche des structures de la langue-cible aptes à préserver la rime et le rythme [...]. Il s'agit plutôt d'un choix, d'une sélection de termes susceptibles de réveiller chez les lecteurs de la langue-cible les mêmes sensations, les mêmes sentiments que chez ceux de la langue-source.¹

La mutilation subie au sein des T1 et des T2 souligne la force créatrice transmise par la variation mise en place par Queneau : il donc nécessaire – et évident – qu’elle soit présente au sein des traductions ultérieures. Effectivement, la multitude linguistique de *CMMP* permet de lier davantage le lecteur à l’œuvre manipulable. Non seulement il reste stupéfait par la juxtaposition de sens et d’images hétéroclites, mais le recueil devient aussi l’occasion pour redécouvrir des zones de la langue probablement peu familières. Du côté de l’œuvre traduite, la préservation des tonalités du texte relève *grosso modo* de ces considérations. Nous estimons par suite qu’il ne faut pas limiter l’oscillation linguistique à la seule composante poétique et théorique de *CMMP* : il serait également profitable d’intégrer le pôle lectorial au sein de ce discours.

L'opinione corrente è che si esporti meglio uno scrittore che scrive in un tono neutro, che dia meno problemi di traduzione. Ma credo che anche questa sia un'idea superficiale, perché una scrittura grigia può avere un valore solo se il senso di grigiore che trasmette ha un valore poetico, cioè se è creazione di un grigiore molto personale, altrimenti nessuno si sente invogliato a leggere.²

L’altération syntaxique se répercute évidemment sur la compréhension du vers. Parfois un désordre n’entrave pas le sens, voyons par exemple les cas suivants :

S1, V4 Q et fermentent de même et les cuirs et les peaux
T2 e anche i cuoi e i pellami fermentano
T3 e fermentano anche i cuoi e i pellami

¹ Anda Radulescu, « Les traductions multiples d’une poésie et la re-création de l’original dans une langue cible » dans *Le double en traduction ou l’(impossible ?) entre-deux*, éd. Michaël Mariaule et Corinne Wecksteen, vol. 1, Arras, Artois presses universitaires, 2011, p. 103-104.

² Italo Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », éd. cit., p. 1826.

Ou même :

- S5, V1 Q Du jeune avantageux la nymphe était éprise
T2 La ninfa era innamorata del giovane vanitoso
T3 Del giovane vanitoso la ninfa era invaghita

Encore :

- S7, V2 Q se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux
T2 si potrebbe ben farsi che si tratti di gemelli
T3 ben pensare si potrebbe che si tratti di gemelli

Ailleurs, par exemple aux vers 5-6 du sonnet 9, nous rencontrons des obstacles :

- Q Du voisin le Papou suçote l'apophyse
que n'a pas dévoré la horde des mulots ?
T2 Il papuano succhia l'apofisi del vicino
che l'orda di topi non ha divorato?
T3 Del vicino il papuano succhia l'apofisi
che l'orda di topolini non ha divorato?

Ici, dans un premier temps les référents peuvent être cernés (V5) et la présence de la conjonction « que » permet de clarifier le vers français : ce sont les mulots qui ont dévoré l'apophyse du voisin. En italien, la même linéarité n'est pas assurée : nous avons l'impression que la horde a été mangé par l'apophyse. En raison de la correspondance identique entre « que » et « qui », traduits par « che », la distinction parmi les deux référents donne un résultat obscur, voire fantaisiste.

En plus de la réorganisation dérégulée des vers, le troisième groupe se distingue des autres par une attention particulière réservée à la contrainte linguistique, comme nous l'avons déjà anticipé. En essayant de rester plus près du texte, quand c'est possible, en essayant aussi de reprendre les clinamens signalés par la critique, nous avons ajouté le tir des deux premiers groupes. Cela se vérifie, par exemple, au sein du premier tercet du cinquième sonnet, aux vers 9 et 11 exactement, où le respect de la contrainte a été poussé un peu à l'extrême. Dans le cas échéant, même si prévu par le texte de départ, au lieu de répéter deux fois le substantif « esprit », nous avons joué avec les synonymes.

- Q L'esprit souffle et resouffle au-dessus de la botte
 [...]
 l'autocar écrabouille un peu d'esprit latin
- T2 Lo spirito soffia e risoffia sullo stivale
 [...]
 la corriera disintegra un po' di spirito latino
- T3 Il genio soffia e risoffia sullo stivale
 [...]
 la corriera spappola un po' di spirito latino

Ce cas s'avère particulier en raison du fait que nous avons essayé d'interagir davantage avec la contrainte du texte : ce n'est que le premier signe de l'interaction entre pôle auctorial et traductorial visant à la revendication de ce dernier de son rôle de co-créateur de l'œuvre. À ce propos, comme Hermes Salceda et Camille Bloomfield le soulignent :

[...] l'une des tendances de la traduction à contrainte qui consiste à pousser sa productivité au-delà de ce que l'original propose, comme si, s'étant imprégné de la relation entre l'original et l'usage standard de la langue, il [le traducteur] se sentait capable de tirer davantage profit de la potentialité de la contrainte. Dans ce processus le texte d'arrivée gagne en autonomie par rapport à l'original, et le traducteur se rapproche alors de la figure de l'auteur.¹

De même, une situation semblable se propose toujours avec une répétition – apparemment nécessaire – du substantif « vino » en italien. Son correspondant français apparaît deux fois : au dernier vers du sixième sonnet, « le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ? », et dans le neuvième sonnet (V12), « On a bu du pinard à toutes les époques ». Faute de synonymes sortis du langage familier, nous avons remédié à cet inconvénient par le terme « rosso », toujours apte à désigner un vin rouge – d'après le dictionnaire *Boch*² – pour éviter la répétition.

- S5 Q le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ?
 T2 il Beaune e il Chianti sono lo stesso vino?
 T3 il Beaune e il Chianti sono lo stesso vino?
- S9 Q On a bu du pinard à toutes les époques

¹ Hermes Salceda et Camille Bloomfield, « La contrainte et les langues (portugais, italien, français, espagnol, anglais) », dans *Modern Language Notes*, vol. 131, n° 4, septembre 2016, p. 969.

² Il Boch, *Vino*, éd. cit.

T2 Si è bevuto del vino a tutte le epoche

T3 Si è bevuto del rosso a tutte le epoche

Or, une autre question qui se pose, en observant les quelques exemples proposés jusqu'à maintenant, c'est la confirmation des solutions déjà adoptées et au sein des T2 et au sein des T1. Pour sortir de la pièce en retournant au vestibule. Les propositions de traductions avancées à l'intérieur du troisième groupe reprennent parfois des scénarios vus ailleurs : ce faisant le lien entre les T1, les T2, et les T3 se serre et nos essais construisent un système où les premières intuitions ou les deuxièmes élaborations vivent à nouveau. À ce stade, il est d'ores et déjà évident que la traduction se codifiera comme une conversation, un échange continu où rien ne se met de côté. Ces solutions identiques peuvent se considérer comme la sève s'écoulant dans les branches d'un arbre : elle pénètre partout en apportant la nourriture, en gardant un microcosme complexe en vie. Ce recyclage traductif se situe, par exemple, au sein du deuxième sonnet où le choix a été fait en fonction des premières esquisses interprétatives. Comme nous l'avons déjà exposé ailleurs, l'ellipse dans le premier vers du deuxième sonnet permet une superposition entre le cheval de la frise et un véritable cheval se trouvant à Londres. Si dans la T2, nous avons opté pour une traduction capable de différencier ces deux entités, un retour à la T1 se vérifie au sein de la T3. Toutefois, pour renforcer cette superposition entre le réel et le décoratif, il a fallu aussi traduire le nom du cheval au V5. Comme le pointe Laura Salmon dans son article, « La traduzione dei nomi propri nei testi fizonali », si d'un côté ne pas traduire un nom propre pourrait créer l'illusion de ne pas travailler sur le texte, de l'autre côté leur transposition en langue d'arrivée déclencherait des effets esthétiques proches de ceux déjà présents en langue de départ¹. Cela a été possible grâce à l'existence de ce même nom propre aussi en italien. En raison de l'attention que nous avons porté au pôle lectorial tout au long de notre étude, il nous semblait optimale de confirmer cette attitude également en cette circonstance.

Q Le cheval Parthénon s'énerve sur sa frise

[...]

Le cheval Parthénon frissonnait sous la bise

T1 Il cavallo Partenone si innervosisce nel fregio

[...]

Il cavallo Partenone tremava per la tramontana

T3 Il cavallo Partenone si innervosisce nel fregio

¹ Laura Salmon, « La traduzione dei nomi propri nei testi fizonali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare », dans *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica*, vol. VIII, 2006, p. 87.

[...]

Il cavallo Partenone tremava per la tramontana

Beaucoup plus simple, loin de toute vision interprétative, mais plus liée à la question d'un retour plus heureux, la version en langue italienne avait été déjà affinée au sein des T2 dans le cas suivant :

S5, V8 Q les Grecs et les Romains en vain cherchent leurs mots

T1 i greci e i romani cercano invano le loro parole

T2 i greci e i romani non trovano le parole

T3 i greci e i romani non trovano le parole

Dans les chapitres précédents nous avons illustré le sous-texte citationnel de l'œuvre : les voix d'auteurs illustres résonnent pour jouer avec la mémoire du lecteur français. Probablement éloignés des connaissances du public italien, nous avons essayé toutefois de reproduire le même jeu. Nous faisons allusion spécialement à la traduction de *Le tombeau d'Edgar Poe* de Mallarmé, cité à la fin premier quatrain du huitième sonnet. C'est pour cela qu'il a fallu trouver la seule traduction italienne, signée par Diego Valeri et publiée dans sa monographie *Il Simbolismo francese: da Nerval a Régnier*. Or, mettant en comparaison les deux vers de départ :

Queneau

Mallarmé

il donne à la tribu des cris aux sens nouveaux Donner un sens plus pur aux mots de la tribu¹

À partir de Valeri, « Dare un più puro senso alle fruste parole »², la transposition de la T3 s'affirme comme un hybride composé en même temps par la base du vers quenien et les solutions de Valeri :

T2 dona alla tribù urla dai sensi nuovi

T3 dona alle fruste urla dei sensi puri

À la croisée entre la citation, la résolution d'un problème diachronique et un néologisme, le cas du V5 du premier sonnet s'avère intéressant à notre sens. Focalisons pour l'instant notre attention sur la première partie du vers, c'est-à-dire le prédicat et l'adverbe :

¹ Stéphane Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe », dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 116.

² Stéphane Mallarmé, « Per la tomba di Edgar Allan Poe », dans *Il Simbolismo francese: da Nerval a Régnier*, trad. Diego Valeri, Padoue, Liviana, 1954, p. 111.

Q Je me souviens encor de cette heure exeuquise

T1 Ricordo ancora quell'ora deliziosa

T2 Ricordo ancora quell'ora deliziosa

T3 Rimembro ancor quell'ora skuisita

Or, comme l'édition de 1935 du *Dictionnaire de l'Académie française* le signale, il est possible trouver en poésie l'adverbe « encore » avec élision de la dernière voyelle¹. Pour reprendre cet emploi, nous avons choisi de l'accentuer un peu : la référence, légèrement modifiée, à *A Silvia* de Leopardi saute aux yeux du lecteur italien. Cela permet en même temps d'intensifier le réseau citationnel et de reprendre le choix du poète, au lieu d'introduire un usage plus courant, voire standard. En plus, cet exemple a ceci de louable qu'il anticipe la section exposée dans les lignes suivantes : les problèmes concernant les néologismes et les variations de langue.

Nous mettons à profit le dernier exemple pour entrer finalement dans une partie dense permettant notamment de séparer les T3 des autres groupes : la traduction des différents registres. D'une manière générale, les référents des 10 sonnets géniteurs se révèlent souvent morcelés, ils coexistent entre plusieurs univers linguistiques. Pour ce fait, le lecteur assiste à une bifurcation de la signification. Il peut donc emprunter deux voies : la première, conduisant aux sens reconnus universellement par sa communauté de locuteurs, et une seconde menant dans les coins les plus reculés de la langue. Quant à nous, le premier chemin a été emprunté pour les T1, ce qui mène à la production d'effets dépayés, tandis que dans les T2 nous avons standardisé certains termes, pour reconstruire en partie les sens perdus. Nous avons choisi d'emprunter l'autre route dans le dernier groupe, celle qui conduit à la recherche de possibles correspondants en italien. En générale, l'auteur « joue sur l'ambiguïté [des mots], l'atmosphère ambivalente dans laquelle [ils] flottent »². Or, les premiers nœuds que nous avons pris à cœur dans la partie précédente concernent les termes « bouillotte » (S7, V9) et « grain » (S3, V11). En ce qui concerne ce deuxième terme, un technicisme du jargon maritime pour désigner le vent, nous avons repris son correspondant italien : « groppo ».

Q lorsqu'on revient au port en essayant un grain

T1 quando si rientra nel porto asciugando un chicco

T2 quando si rientra nel porto subendo il vento

T3 quando si rientra nel porto subendo il groppo

¹ Dictionnaire de l'Académie française, *Ecnore*, [en ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8E0931> (page consulté le 2 février 2023).

² George Steiner, *Après Babel*, trad. Lucienne Lotringer, Albin Michel, Paris, 1978, p. 18.

Ouvrons un instant une parenthèse à propos de cette catégorie. Ailleurs, toujours au sien du troisième sonnet au vers 3, l'emploi du terme « bahut » et ses nombreuses acceptions permet de déplacer la scène de l'intérieur à l'extérieur. En raison – ou mieux à cause – de sa polysémie, « bahut » désignerait en même temps ; un *coffre*, dans son acception standard ; un *taxi*, dans son acception populaire et que nous avons en tête lors des premiers contacts avec le sonnet ; enfin une *cresta*, mot par lequel, dans le jargon architectural, on désigne l'appui d'un parapet¹. Cette ambivalence a ceci de particulier qu'elle permet la création de deux, voire trois, sens possibles en même temps : ils coexistent et participent à la création d'interprétation précise, bien différente des autres. En raison de l'absence d'un contexte déterminé, pour ouvrir l'éventail des possibilités, nous avons décidé de les proposer dans nos essais. Cela permet d'insister sur le plus grand mérite de la polytraduction : l'effacement de limites de l'interprétation liés aux mots employés.

- Q sur l'antique bahut il choisit sa cerise
- T1 sceglie la sua ciliegia sul vecchio taxi
- T2 sceglie la sua ciliegia sulla vecchia cassapanca
- T3 sull'antica cresta sceglie la sua ciliegia

Revenons sur les exemples déjà cités tout à l'heure, au sein de la deuxième partie de chapitre. Pour celui localisé dans le septième sonnet, nous avons pensé de le défaire par le biais du terme « zucca » qui, tout comme « bouillotte », traverse le standard en même temps que des zones plus populaires : si d'un côté, le mot désigne une *citrouille*, par analogie il sert aussi à indiquer une *tête*.

- Q Le généalogiste observe leur bouillotte
- T1 Il genealogista osserva la loro borsa dell'acqua calda
- T2 Il genealogista osserva la loro testa
- T3 Il genealogista controlla la loro zucca

Au sein de cette catégorie, nous listons aussi les expressions utilisées par l'auteur en raison du fait qu'elles peuvent bénéficier en même temps de plusieurs acceptions. Ce n'est que grâce à la langue italienne et aux ressources qu'elle nous offre qu'il est possible d'égaliser l'expérience de lecture en langue source à celle dans l'idiome cible. Ici nous songeons au neuvième sonnet et au chat qui s'amuse avec des « têtes de linotte ». À nouveau, derrière cette image de chasse, les

¹ Trésor de la Langue Française informatisé, *Bahut*, art. cit.

représentations de Queneau fondent ensemble le sens figuré au sens littéral, comme l'affirme Debon¹. Une fois encore, les notes de l'édition de l'édition Pléiade nous viennent en aide : « La linotte est un oiseau passereau, la “tête de linotte” une expression qui désigne une personne très étourdie »². Pour arriver au résultat de la T1, inutile de le dire, en absence de connaissances zoologiques, il a fallu consulter un dictionnaire pour découvrir le vers. La T2 essaie tout court d'expliquer le vers : ce n'est que dans la T3 qu'une solution satisfaisante a été trouvée. Il a fallu plusieurs passages intermédiaires pour aboutir à la solution qui, à notre avis, est plutôt satisfaisante. Dans un premier temps, en absence d'idées, la tentation de traduire « tête de linottes » par « picchiatelli » a été très forte : le terme italien, un diminutif de *picchiato*, renvoie justement à quelqu'un d'étourdi. Il aurait fallu ajouter « picchi » à « picchiatelli » pour reprendre en partie l'expression française. Le résultat ne convenait pas surtout en raison de la subtilité d'origine qui serait perdue en effectuant ce choix. Heureusement, l'italien présente beaucoup de ressources et le mot « *tordo* » transpose – presque identiquement – l'expression employée par l'auteur. En plus, le terme a la chance de reprendre la même superposition entre le figuré et le littéral, identifié par Debon tout à l'heure. La linotte, *linaria cannabina*, appartient au même ordre que les « *tordi* », « *grives* » en français : les deux sont des passeriformes, cela permet effectivement de reprendre en partie un aspect du texte de départ. Cette solution nous permet enfin de réunir en même temps la lecture figurée et la lecture littérale aussi bien dans la version italienne.

- Q le chat fait un festin de têtes de linotte
T1 il gatto fa una festa di teste di fanello
T2 il gatto fa una festa di teste di sciocchi
T3 il gatto fa una festa di tordi

« Vous pratiqueriez donc le néologisme, messire ? »³ demandait l'abbé Onésiphore Biroton au duc d'Auge : certes, l'auteur de *Les Fleurs bleues* le pratique. Toujours inscrits dans cet ensemble soulevant quelques questionnements par rapport à leur transposition, nous repérons donc des néologismes. Localisés au sein de trois sonnets géniteurs pour un total de 4, ils apportent un nouveau souffle à l'alexandrin quenien. Tout comme le poète du huitième poème, qui prend le sel – de son art – au celte, le premier terme inédit est le calque anglicisant « cornédbîf » (S1, V3) : il est assez évident que, pour le mimer en italien, nous avons suivi le même procédé adopté par l'auteur.

¹ Claude Debon, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1324.

² *Ibid.*

³ Raymond Queneau, « Les fleurs bleues », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2006, p. 1010.

- Q le cornédbîf en boîte empeste la remise
 T1 la carne in scatola appesta la rimessa
 T2 la carne in scatola appesta la rimessa
 T3 il cornedbiffo in scatola appesta la rimessa

Toujours au sein du premier sonnet, pas trop loin de l'exemple cité, le lecteur rencontre « exequoise », déformation de l'adjectif « exquis ». En acceptant les infractions de l'usage non normé, nous prenons derechef inspiration de l'auteur pour continuer sur sa ligne : il est opportun de choisir l'effraction plutôt que la clarification bermanienne¹.

- Q Je me souviens encor de cette heure exequoise
 T2 Ricordo ancora quell'ora deliziosa
 T3 Rimembro ancor quell'ora skuisita

Le dernier élément de cette liste de néologismes dont les sortes en langue cible nous semblent assez heureuses se localise justement au sein du poème consacré à l'art d'écrire : le huitième. Auto-allusion à part, le terme « métromane » désignerait un individu obsédé par la métrique.

- Q le métromane à force incarne le devin
 T2 l'appassionato di metrica incarna a forza l'indovino
 T3 il metromane incarna a forza l'indovino

« [T]oute chose pourtant doit avoir une fin » écrit Queneau dans son dernier : nous nous approchons nous aussi de la nôtre. Avant de faire cela, une dernière parenthèse sur les solutions malheureuses. Si les mots circulent sur une ligne à double voie, cela est d'un côté un véritable avantage supplémentaire dans l'économie de notre système textuel du point de vue de l'interprétation. De l'autre côté, si nous regardons surtout à la traduction, une partie d'eux est toutefois contrainte de procéder sur une seule voie dans la langue d'arrivée. Déjà au sein de la partie précédente nous avons eu l'occasion d'illustrer les résultats décevants. Comme l'affirme Steiner, « [d]errière le paravent de la langue admise se déploie le territoire complexe et mouvant de l'argot et du parler tabou »² : ce sont surtout les doubles sens qui ne réussissent pas l'épreuve. De nouveau, Steiner affirme que « [d]eux

¹ Hermes Salceda et Camille Bloomfield, « La contrainte et les langues (portugais, italien, français, espagnol, anglais) », art. cit., p. 967.

² George Steiner, *Après Babel*, op. cit., p. 34.

série de ramifications s’entrecroisent au niveau de la signification et du sous-entendu »¹ et dans le T3 nous avons privilégié le sens premier des termes, malgré nous. Au sein des analyses, les notes de Debon viennent au secours pour dévoiler ces emplois nuancés. Comme la critique le signale, un réseau de double sens se cache au sein du quatrième sonnet : l’ensemble composé par *pompier-breloques-écu* n’a été repris qu’en partie par « gioielli ». Les autres allusions sont malheureusement perdues.

Q Ne fallait pas si loin agiter ses breloques

T2 Non c’è bisogno di agitare così lontano i propri ciondoli

T3 Non occorre agitare così lontano i propri gioielli

Ce n’est pas seulement une question de double sens qui provoque des résultats au goût aigre-doux, à mi-chemin entre la déception et la satisfaction. La présence de l’identité linguistique de Queneau se dévoile au sein du troisième sonnet par le biais du mot « salicoques », un régionalisme normand pour identifier les *crevettes*. Pour ne pas traduire un terme sorti du français régional par un autre vernaculaire en italien, ce qui aurait entraîné l’éloignement du contexte de production de départ, nous avons puisé dans le réservoir des termes usités pour résoudre cette affaire. De ce fait, aucune superposition particulière ou adéquation linguistico-culturelle au contexte cible ne se vérifie.

Q Enfin on vend le tout homards et salicoques

T2 Infine si vende il tutto astici e gamberetti

T3 Infine si vende il tutto astici e omari

De même, en ce qui concerne toujours les résultats pas trop enthousiasmants, nous intégrons aussi la transposition du néologisme « charibotter ». Ce mot n’est pas attesté dans les dictionnaires et, toujours d’après Debon, il semblerait forgé sur le terme argotique « charrier », *exagérer*, à la forme intransitive². Notre souhait était alors de proposer une solution répliquant l’effet produit dans le texte de départ. Toutefois, pour l’instant, nous ne sommes pas parvenus à une solution satisfaisante. Sans forger aucun néologisme, l’emploi du verbe « gonfiare », qui dans son acception populaire traduit *exagérer*, a été le seul choix pris en compte pour l’instant.

Q le touriste à Florence ignoble charibotte

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Claude Debon, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1322.

T2 il turista ignobile a Firenze esagera

T3 il turista a Firenze ignobile gonfia

6. Conclusions

[...] la traduction se fonde sur des processus de négociation, [...] pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre [...].¹

À l'instar de plusieurs autres activités humaines, la traduction entraîne un choix : une seule version verra le jour en tant que parution, tandis que les autres nourriront les archives et les mémoires des ordinateurs. Vu que les objets maniés par le traducteur sont inanimés et, par suite, ne peuvent pas exprimer leur propre avis – exception faite si l'on consulte l'auteur pour expliciter certains passages – l'acte traductif coïncide avec une mutilation involontaire et nécessaire du texte. En raison des écarts entre les deux langues s'affrontant sur le terrain de la traduction, mots se figent sur la page dans une version ne permettant pas de développer, voire exploiter, le lexique de départ dans toute sa puissance à partir, par exemple, des termes homographiques. Non seulement du côté linguistique, cela affecte également le rapport avec le public : la traduction se configure alors comme un acte privé, incapable de laisser une trace visible au lecteur naïf et ignorant. C'est pour cela qu'il considérera le produit final comme la seule version existante, en négligeant les passages intermédiaires. D'après lui, plus en général, la traduction s'établit ensuite en tant qu'un acte immédiat où les négociations et les reformulations se suppriment totalement. Le passage d'une langue à l'autre ne se fait pas dans un seul coup. De ce fait, nous avons illustré et insisté sur les mérites de la polytraduction au sein de ce travail. Si d'un côté, elle dévient une solution envisageable pour redonner au texte source son droit de s'exprimer, de se nuancer également en tant que texte en langue cible, de l'autre côté, elle permet de dévoiler le long travail de recherche, de médiation nécessaire pour la ré-création du sens dans un autre univers linguistique. Bref, la polytraduction crée des portes là où nous nous trouvons en face d'un mur. Nous avons constaté que *Cent mille milliards de poèmes* s'avère donc un lieu propice pour se livrer à ces expérimentations. Les changements soudains de registre, la coexistence entre expressions familières et technicisms nous permet de retravailler les dix sonnets sur plusieurs niveaux : à partir d'une traduction de service, en passant par une autre dirigée par le travail herméneutique, nous arrivons enfin à la troisième introduisant les recherches lexicales. La polytraduction s'avère un parcours souhaitable à emprunter si le public doit faire face à une œuvre où la stratification linguistique en est son point fort.

¹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, trad. Myriem Bouzaher, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », Paris, 2010, p. 19.

Or, en guise de conclusion, ajoutons qu'au sein de cet atelier imaginaire une porte reste toutefois fermée, une pièce demeure inaccessible : nous faisons allusion à l'hypothétique quatrième groupe de traductions, celles sous contrainte. Dans ce cas, une T4 ouvrirait une autre série d'interrogatifs concernant la nécessité de trouver un schéma rimique adéquat pour reproduire l'enchaînement régulier des vers. Pour ainsi faire, une altération du texte de départ devient indispensable : certaines tournures, des choix lexicaux de l'auteur seront perdus à jamais pour laisser la place à d'autres mots capables de simplifier la succession des vers.

Peut-être qu'un jour nous aurions les clefs pour y accéder.

Bibliographie

Sources primaires – Raymond Queneau

QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

QUENEAU Raymond, « Cent mille milliards de poèmes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 331-347.

QUENEAU Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1987.

QUENEAU Raymond, « Texte surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 3-4.

QUENEAU Raymond, « Texte surréaliste », dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 13-16.

Sources secondaires – Raymond Queneau

HARIG Ludwig, « Hunderttausend Milliarden Gedichte. Aus dem Französische. Übersetzung und Nachdichtung Ludwig Harig » dans *Ad libidum : sammlung Zerstreung*, Berlin, Volk & Welt, n° 12, 1989, p. 69-91.

QUENEAU Raymond, « Dédé », dans *Un cadavre*, Paris, 1930, p. 30.

QUENEAU Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962.

QUENEAU Raymond, *One hundred million million poems*, trad. John Crombie, Paris, Kickshaws, 1983.

QUENEAU Raymond, « Petite cosmogonie portative », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 197-238.

QUENEAU Raymond, « Pour un art poétique », dans « L'Instant fatal », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 71-140.

QUENEAU Raymond, « Pour un art poétique (suite) », dans « Le Chien à la mandoline », *Œuvres complètes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 245-297.

QUENEAU Raymond, « Prière d'insérer », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2002, p. 1287.

QUENEAU Raymond, « Prière d'insérer » dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2006, p. 1385.

QUENEAU Raymond, « Zazie dans le métro », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2006, p. 557-689.

QUENEAU Raymond, « *Les œuvres complètes de Sally Mara* », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002, p. 691-987.

QUENEAU Raymond, « Les fleurs bleues », dans *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2006, p. 989-1163.

Critiques – Raymond Queneau

ANTOINE Gérard, « Raymond Queneau et la langue française » dans *Raymond Queneau en campagne, Le solennel emmerdement de la ruralité*, éd. Christine Méry, *Les amis de Valentin Brû*, n° 40-41-42, éditions Regards, 2005, p. 137-145.

BENS Jacques, « Queneau oulipien », dans *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », p. 22-33.

BESWICK Jacqueline, « *Le Tour de l'ivoire* ou le droit au rêve », dans *Temps mêlés. Documents Queneau*, n° 150 + 25-26-27-28, 1985, p. 138-144.

BRAFFORT Paul, « Pour un filtre à sonnets (Une illustration du rôle de la complexité des procédures anticombinatoires que mettent en jeu l'usage de la parole et sa mise en littérature) », dans *Les Amis de Valentin Brû*, 1980, n° 13-14, p. 24-28.

CATONNÉ Jean-Marie, *Raymond Queneau*, Paris, Éditions Belfond, 1992.

COSTAGLIOLA D'ABELE Michele, « *Cent mille milliards de poèmes* : un livre révolutionnaire de Queneau », dans *Le mot imprimé : du papier à l'éther*, éd. Carolina Diglio et Maria Giovanna Petrillo, Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 67-84.

DEBON Claude, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1272-1315.

DEBON Claude, « Notice » dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1315-1319.

DEBON Claude, « Notes et variantes », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 1320-1325.

DEBON Claude, « Raymond Queneau et le surréalisme : perspectives critiques » dans *Doukiplèdonktan ? : études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 33-36.

DELBREIL Daniel, « Pour un Art Po selon Queneau (suite) », dans *Définitions et redéfinitions de la poésie française (1900-1950)*, éd. Zbigniew Naliwajek, Paris-Varsovie, Instytut Romanistyki, Uniwersytet Warszawski, 2003, p. 95-109.

LE LIONNAIS François, « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature », dans *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, coll. « Essais », p. 34-41.

LEBREC Caroline, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique*, New York, Peter Lang, 2020.

MROZOWICKI Michał, *Raymond Queneau : du Surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1990.

PESTUREAU Gilbert, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », dans *Temps mêlés. Documents Queneau*, n° 150 + 25-26-27-28, 1985, p. 40-53.

POSTROV Serge Alexandrovitch, *Un plagiat par anticipation de Cent mille milliards de poèmes*, dans *Les amis de Valentin Brû*, n° 31, 1985, p. 29.32.

ROUBAUD Jacques, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », p. 42-72.

Sources oulipiennes

BÉNABOU Marcel, *Exhiber/Cacher (les oulipiens et leurs contraintes)*, [en ligne] <https://www.ouliipo.net/fr/exhibercacher> (page consultée le 15 mars 2022).

BÉNABOU Marcel, « L'Oulipo à la BnF » dans *Des rats dans la bibliothèque*, coll. « La bibliothèque oulipienne », n° 141, Paris, 2006, p. 5-6.

CALVINO Italo, « Cybernétique et fantasmes (ou de la littérature comme processus combinatoire) », dans *La machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 7-23.

CALVINO Italo, « Entretiens sur science et littérature » dans *La machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 25-29.

CALVINO Italo, « La macchina spasmodica », dans *Saggi: 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », t. I, 1995, p. 252-255.

CALVINO Italo, « Sul tradurre », dans *Saggi 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milan, Mondadori, col. « I Meridiani », t. II., 1995, p. 1776-1786.

CALVINO Italo, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo » dans *Saggi: 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », t. II, 1995, p. 1826-1831.

CALVINO Italo, « Colloquio con Ferdinando Camon », dans *Saggi: 1945-1985*, éd. Mario Barenghi, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », t. II, 1995, p. 2774-2796.

LE LIONNAIS François, « Le Second manifeste » dans *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1973, p. 19-23.

MAGNÉ Bernard, « Pour une lecture réticulaire » dans *Cahiers Georges Perec*, n° 4, Paris, Éditions du Limon, 1990, p. 143-180.

PEREC Georges, « Un homme qui dort », dans *Œuvres complètes*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2017, p. 167-262.

PEREC Georges, « La Vie mode d'emploi » dans *Œuvres complètes*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2017, p. 1-652.

Sources théorie de la traduction

BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

BORGES Jorge Luis, « Las dos maneras de traducir », dans *Textos recobrados 1919-1928*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 256-259.

CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milan, Feltrinelli, 2019.

ECO Umberto, *Dire presque la même chose*, trad. Myriem Bouzaher, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », Paris, 2010.

FORTINI Franco, *Leçons sur la traduction*, trad. Julien Bal, Irène Bouslama et Lucia Visonà, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2021.

LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2016.

MAGRIS Claudio, « Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore » dans *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, éd. Ilide Carmignani, Besamuci, Nardò, 2020, p. 31-37.

MOUNIN Georges, *Teoria e storia della traduzione*, trad. Stefania Morganti, Einaudi, Turin, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1965.

RADULESCU Anda, « Les traductions multiples d'une poésie et la re-création de l'original dans une langue cible » dans *Le double en traduction ou l'(impossible ?) entre-deux*, éd. Michaël Mariaule et Corinne Wecksteen, vol. 1, Arras, Artois presses universitaires, 2011, p. 101-114.

RUIZ Pablo Martín, « Ways to Start Looking at Potential Translation », dans *Modern Language Notes*, vol. 131, n° 4, septembre 2016, p. 919-931.

SALCEDA Hermes et BLOOMFIELD Camille, « La contrainte et les langues (portugais, italien, français, espagnol, anglais) », dans *Modern Language Notes*, vol. 131, n° 4, septembre 2016, p. 964-984.

SALMON Laura, « La traduzione dei nomi propri nei testi fizonali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare », dans *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica*, vol. VIII, 2006, p. 77-91.

SOFO Giuseppe, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, Anzio, Novalogos, 2018.

STEINER George, *Après Babel*, trad. Lucienne Lotringer, Albin Michel, Paris, 1978.

TAJANI Ornella, *Tradurre il pastiche*, Modène, Mucchi, 2018.

Autres sources

ARTS Clemens, *Oulipo et Tel quel : jeux formels et contraintes génératrices*, Leiden, Université de Leiden, 1999.

BARTHES Roland, « Sur la lecture », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, p. 37-48.

BENVENISTE Émile, « Le jeu comme structure », dans *Deucalion cahiers de philosophie*, Paris, Éditions de la Revue Fontaine, 1947, n° 2, p. 161-167.

BIDAUD Françoise, *Grammaire de français. Niveau A1 > B1/B2*, Milan, Rizzoli, 2018.

BORGES Jorge Luis, « Les traductions d'Homère » dans *Discussion*, trad. Claire Staub, Paris, Gallimard, 1966, p. 94-104.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 310-346.

CAILLOIS Roger, *Le jeu et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

CASEY Christopher, « “Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old Time”: Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism », dans *Foundations*, volume 3, n° 1, p. 31-64.

CHAMBERS Ross, « Le texte « difficile » et son lecteur », dans *Problèmes actuels de lecture. Actes du colloque organisé au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 1979*, dir. Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Paris, Hermann, 2012, p. 81-93.

COMPAGNON Antoine, *La littérature française*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Essais », t. II, 2007, p. 671.

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE, [en ligne], <https://www.dictionnaire-academie.fr>.

FALEN James E., cité dans HOFSTADTER Douglas, *Le ton beau de Marot: in praise of the music of language*, New York, BasicBooks, 1997.

FIEGUTH Rolf, « Le spectateur co-artiste, le lecteur co-poète. Un regard sur Roman Ingarden. Avec trois idées pour une récitation de Mallarmé », dans *Roman Ingarden : la phénoménologie à la croisée des arts*, dir. Patricia Limido-Heulot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 111-119.

GRANDE DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA, [en ligne] <https://www.gdli.it>.

GRICE Paul Grice, *Logica e Conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. Giorgio Moro, Il Mulino, Boulogne, 1993.

GOETHE, « Les douleurs du jeune Werther », dans *Romans*, éd. Bernard Grøethuysen, Pierre du Colombier, Blaise Briod, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1-121.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, éd. Victor Bérard, Paris, Belles Lettres, t. III, 1987.

IL BOCH, éd. Carla Salvioni Boch, Boulogne, Zanichelli, 2020.

IONESCO Eugène, « Notes sur le théâtre », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1966, p. 291-316.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

ISER Wolfgang, *L'appel du texte*, trad. de l'allemand par Vincent Platini, Paris, Éditions Allia, 2012.

LE PETIT ROBERT, dir. Josette Rey-Debove et Alain Rey Le Robert, 2017.

LE ROBERT, [en ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/>.

MALLARME Stéphane, « Per la tomba di Edgar Allan Poe », dans *Il Simbolismo francese: da Nerval a Régnier*, trad. Diego Valeri, Padoue, Liviana, 1954, p. 111.

MALLARME Stéphane, « Le tombeau d'Edgar Poe », dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 115-116.

MAKEPEACE THACKERAY William, *The Letters and Private Papers III*, éd. Gordon N. Ray, Londres, Oxford University Press.

MURAT Michel, « Les lieux communs de l'écriture automatique » dans *Littérature moderne : Avant-garde et modernité*, n° 1, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 123-134.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1970.

PAREYSON Pareyson, « Struttura della formatività », dans *Teoria dell'arte*, Milano, Marzorati editore, p. 115-120.

PLATON, « Phèdre » dans *Œuvres complètes*, éd. Léon Robin et Joseph Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1977, p. 9-82.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

ST. CLAIR William, *Lord Elgin : l'homme qui s'empara des marbres du Parthénon*, Paris, Macula, 1988.

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE, [en ligne]
<https://www.cnrtl.fr/portail/>.

Sommaire

1. Introduction	2
2. Autour de <i>Cent mille milliards de poèmes</i>	3
2.1 Du surréalisme à l'écriture combinatoire : 1924-1961	5
2.1.1 1924-1930.....	5
2.1.2 1930-1960.....	12
2.1.3 1961	18
2.2 <i>Cent mille milliards de poèmes</i>	23
2.2.1 Les enjeux de <i>Cent mille milliards de poèmes</i> : le triangle œuvre-lecteur-auteur	29
3. En guise d'introduction aux traductions.....	37
3.1 Présentation des sonnets.....	40
3.1.1 Le premier sonnet.....	40
3.1.2 Le deuxième sonnet.....	42
3.1.3 Le troisième sonnet.....	45
3.1.4 Le quatrième sonnet	47
3.1.5 Le cinquième sonnet.....	48
3.1.6 Le sixième sonnet.....	50
3.1.7 Le septième sonnet	52
3.1.8 Le huitième sonnet	54
3.1.9 Le neuvième sonnet.....	56
3.1.10 Le dixième sonnet.....	58
3.2 Pour une conclusion intermédiaire.....	60
4. Traductions	63
4.1 Les T1	63
4.2 Les T2	74
4.3 Les T3	85
5. Plusieurs <i>Cent mille milliards de poèmes</i> : le commentaire des traductions.....	96
5.1 Informations liminaires	100
5.2 Analyse des polytraductions.....	102
5.2.1 Fils conducteurs.....	102
5.2.2 Entre T1 et T2.....	104
5.2.3 Entre T2 et T3.....	117
6. Conclusions	130

Bibliographie 132