

TROIS ORIGINAUX

Isabella Checcaglini
Université Paris 8

Il n'y a pas de propriété en littérature, on ne possède rien, la possession relève d'une esthétique des passions. On n'a pas qu'une langue, on n'a pas une langue, fût-elle maternelle.¹ On parle les discours. Un auteur n'est pas un propriétaire, ni d'une langue ni d'une œuvre, il ne les possède pas. On pourrait dire, à gros traits, que l'écrivain devient auteur au moment même où il se sépare de l'œuvre, au moment où elle ne lui appartient plus,² et c'est alors lui qui lui appartient, elle prend son nom. Un auteur est un nom, le nom d'une œuvre.

En réduisant ainsi l'auteur au nom, à un nom, la subjectivité n'est pas niée mais elle est à repenser à travers la subjectivation, marquant l'action, le devenir sujet. Lire une œuvre est dire une œuvre du moment qu'il y a une voix à entendre et à répéter, qu'on ne peut répéter que si on l'entend, qu'on ne peut entendre qu'en la répétant, la disant. Le lecteur est alors un ré-énonciateur, un énonciateur. Ce lecteur accepte ainsi le défi de Mallarmé : « l'auteur ou son pareil, ce qu'ils voulaient faire, ils l'ont fait et je défierais qui que ce soit de l'exécuter mieux ou différemment. »³ Ce sont des propos au sujet du théâtre, comment touchent-ils à la traduction ? Traduire n'est-ce pas une sorte d'exécution ? Et qui met en jeu autant qu'en cause la répétition.

Je tiens à noter que parler d'œuvre n'implique pas la connaissance de ce qu'est une œuvre, c'est-à-dire prétendre définir une notion et donc en construire une quand elle ne l'est pas ; parler d'œuvre mobilise les discours autour des questions et des exclamations qu'elle suscite.⁴ N'est-ce pas d'après son faire que l'on reconnaît une œuvre ? N'est-ce pas ce qu'une œuvre fait qui nous permet de la découvrir ? Ce faire n'est-il pas ce qu'il y

¹ Cette phrase naît de la lecture du *Monolinguisme de l'autre* de Derrida, précisément des deux propositions autour desquelles s'articule tout l'ouvrage : « 1. On ne parle jamais qu'une seule langue. // 2. On ne parle jamais une seule langue. » (Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1896, p. 21).

² « Voici, pour toi seul, petit Paon, ces versiculets ne m'appartenant plus, ma collaboration à l'Album de Raffaëlli, dont je reçois et t'envoie, pour t'amuser, les épreuves. » Mallarmé, *Lettres à Méry Laurent*, Gallimard, 1996, p. 43. Ces « versiculets » sont les *Chansons bas*, et ils « ne [lui] appart [ienne]nt plus » car ils vont paraître dans la septième livraison de *Les types de Paris* de Jean-François Raffaëlli (15 mars 1889).

³ « Crayonné au théâtre », *Divagations*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 177.

⁴ Je pense à l'étonnement devant une œuvre exprimé par l'indéfini d'un : « C'est ça ! » Ne signifie-t-il pas « ça me fait ça » donc « ça » est une œuvre ?

a d'éphémère et d'éternel dans l'art, ce qu'il y a de plus singulier et de plus collectif par l'art ? Reconnaître en littérature est toujours —à chaque fois— un connaître pour la première fois. La répétition ne travaille qu'au présent. Un présent infiniment renouvelé.

Cette étude s'inscrit dans une recherche littéraire, de poétique au sens d'Henri Meschonnic, d'anthropologie historique du langage, où la poésie, le langage et la vie sont inséparables, et ne sont pas des notions —qu'est-ce qu'est la poésie— mais des lieux de réflexion et d'expérimentation —est-ce un poème ? Quand ? Comment ? que fait un poème ? Par le biais de la traduction, c'est-à-dire en lisant des œuvres en traduction, ces questions sont posées d'un point de vue particulier, révélateur.

Il faut lire trois étranges traductions qui rendent étrangers trois poètes français : Mallarmé, Cendrars et Artaud. Remarquer que toute cette étrangeté est due aux conséquences de la perte des textes originaux, des textes français de ces poètes. Il s'agit de trois cas, fortuits différemment.

La « retraduction » de « The Impressionists and Edouard Manet » de Mallarmé. Cet article n'est publié qu'à Londres en 1876 dans *The Art Monthly Review*, en traduction anglaise. Le manuscrit n'a pas été retrouvé. Le texte « original » devient anglais : l'exemplaire corrigé, en anglais, par Mallarmé ; et une traduction : par M. Robinson, le directeur de cette revue. Au dire de Mallarmé « à part quelques contre-sens faciles à rectifier [...] son excellente traduction fait honneur à ma prose ». Mais ce texte n'apparaît pas dans ses *Œuvres Complètes* jusqu'à la toute récente édition de Bertrand Marchal (2003).

La « restitution » de *La légende de Novgorode* de Cendrars. Le premier texte publié, le livre qui figure au début des bibliographies établies, par Cendrars lui-même, mais encore signé Frédéric Sausser, n'est paru que « traduit du français par R. R., Sozonov, Moscou-Saint Pétersbourg, 1907 ». Le traducteur est si mystérieux que ce texte perdu, devenu mythique, découvert en 1995 dans sa traduction russe, précisément celle de cette édition toujours citée, est publié pour la première fois en France et en français en 1997.

La « retranscription » des *Messages révolutionnaires* d'Artaud. Ces écrits sont des articles et des textes de conférences publiés dans des journaux à Mexico en 1936, en traduction espagnole. La plupart des textes français sont perdus. Certaines de ces traductions sont presque des « traditions », comme celle de la « *Conferencia de Antonin Artaud en México (1936)* / (*dictada a Alberto Ruz en francés y traducida por éste al caste-*

llano). » Artaud demande leur publication en France dans une lettre à Jean Paulhan du 21 mai 1936 : « Ce livre s'intitulera dans son entier *Messages révolutionnaires* et il ne faudrait tout de même pas que Paris doive faire traduire en français ces Messages pour les faire connaître. »⁵ Mais ce livre ne paraît qu'en 1971, traduit comme Artaud l'a craint sans pouvoir l'éviter.

Le choix de ces trois textes est donc motivé par le fait que les originaux, les textes français, ont été perdus, et qu'ils sont à lire en traduction ou en re-traduction. Ça reste-t-il du Mallarmé ? Ça reste-t-il du Cendrars ? Ça reste-t-il du Artaud ? Comment lire ces trois textes ? Comment envisager leur rapport ? En questionnant la notion d'original impliquant celle d'œuvre. Ces œuvres s'offrent à l'étude du point de vue particulier de la traduction et spécialement puisqu'elles donnent à penser une traduction qui prend la place de —sans remplacer— l'original.

Comment envisager leur rapport sans le réduire à une description ou à une essentialisation, à la description d'un cas alors que les trois sont différents ? Il faut déjà se rappeler que le spécifique n'est pas que le distinctif et voir comment chacune de ces trois traductions s'inscrit dans l'œuvre dont on l'extrait. Elles y sont incorporées ou incorporables bien différemment. Mallarmé et Cendrars sont aux antipodes.

Le texte de Mallarmé est connu et sciemment exclu de l'œuvre à cause de l'anglais, du fait qu'il s'agit d'une traduction, et de la traduction d'un inconnu, littérairement inconnu, M. Robinson. Ainsi il ne figure pas dans la première édition des *Œuvres Complètes* (Henri Mondor, 1945), et n'apparaît que dans la deuxième, soit nouvelle édition de Bertrand Marchal en 2003, où le texte est bilingue —l'anglais en bas de page.

Le texte de Cendrars fut une découverte inattendue —mais espérée— qui a retrouvé aussitôt retrouvé sa place dans l'œuvre. Il sera ajouté sous son titre dans ses *Œuvres Complètes* dès que possible, le tome 1 est en réédition. Sa première édition parue, à part, en 1997: elle est bilingue —le russe précède le français.

Artaud constate lucidement les problèmes —« la malchance »— que ses écrits vont rencontrer et qu'ils continuent de rencontrer, « cette dérision de voir mes textes connus en espagnol à Paris avant de l'être dans leur langue originale. »⁶ Une traduction française paraît en effet à regret dans le tome VIII des *Œuvres Complètes* établies par Paule Thévenin en 1971, et

⁵ Lettre à Jean Paulhan, México, le 21 mai 1936, Artaud, *Œuvres Complètes*, tome V, p. 206.

⁶ Lettre à Jean Paulhan, México, le 21 mai 1936, Artaud, *Œuvres Complètes*, tome V, p. 205.

sans hésitation cette même traduction est reprise dans le nouveau « Quarto » de Evelyne Grossman (2004).

Cependant, pour Artaud la nécessité du bilingue ne se pose pas, sinon à la manière d'un impensé dû probablement au même lieu commun qui pousse à opposer prose et poésie, c'est-à-dire vers et prose quand on croit que poésie = vers, ce qui fait qu'on oppose aussi poésie et pensée puisqu'on croit que prose : pensée = vers : poésie (on lit : la prose est à la pensée ce que le vers est à la poésie). On croit toujours qu'il y a le langage poétique et le langage mathématique, comme on parle du langage du corps et de celui des abeilles, alors qu'il ne s'agit là que de communication, que de codes, que de conventions. Tout est langage, rien n'existe hors du langage, on devrait par conséquent parler de : les mathématiques et le langage, la poésie et le langage. De plus la poésie, c'est-à-dire la littérature, est dans un rapport particulier au langage, car il s'agit de « la manifestation d'un art qui se sert —mettons incidemment, j'en sais la cause profonde— du langage : et le devient, bien sûr ! », ⁷ dit exactement Mallarmé. Bref, Mallarmé en prose ou en vers fait le même effet ! tant aux poètes qu'aux philosophes. L'effet produit par « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie. » ⁸

On note que si ces traductions ou plutôt exactement leurs retraductions s'inscrivent dans les œuvres respectives, on ne peut les fixer à la place qui leur a été donnée. Nous intéresse ici la place qu'elles prennent, c'est-à-dire la place à laquelle l'œuvre même leur permet de prétendre. Il faut donc s'intéresser à la position dans l'œuvre tout comme à celle de l'œuvre lors de la première parution du texte, position qui n'est plus la même lors de la dernière publication, changement qui nous oblige à montrer comment ces textes participent de leur « actualité » et la dépassent aussi bien que leur « nationalité ». L'actualité et la nationalité sont ici des termes qui questionnent ici leur sens commun acquis, deviennent des problèmes, liés à ceux d'œuvre, d'origine, et de propriété. Si le travail du poète ne tend que vers « l'explication orphique de la Terre », ⁹ son œuvre toujours et malgré tout traverse l'actualité et les nationalités. En littérature il n'y a pas de propriété aussi la question de l'original révèle-t-elle la problématique du sujet (d'une œuvre) plus que celle de l'origine (de l'œuvre).

⁷ « Lettre à Edmund Gosse » du 10 janvier 1893. Mallarmé, *Correspondance*, Folio/Gallimard, 1996, p. 615.

⁸ Mallarmé, « Bibliographie », *Divagations*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 340.

⁹ Mallarmé, Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, *Correspondance*, Folio/Gallimard, p. 586.

On cherche alors du côté de l' « originalité », en se souvenant de la question que pose Nietzsche et à laquelle il riposte dans son *Gai savoir* :

Originalité. —Qu'est-ce que l'originalité ? *C'est voir* quelque chose qui n'a pas encore de nom, qui ne peut encore être nommé, bien que cela soit sous les yeux de tous. Tels sont les hommes habituellement qu'il leur faut d'abord un nom pour qu'une chose leur soit visible.— Les originaux ont été le plus souvent ceux qui ont donné des noms aux choses.¹⁰

La folie du *Coup de dés*, qui se veut utile, n'est-elle pas due au fait d'avoir « poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment pour ouvrir des yeux » ?¹¹ Malgré les précautions de Mallarmé —dont le souci est dans l' « aussi »—, pour que la présentation du poème soit à la fois poussée et retenue « avant qu'elle n'offusque personne » ; son calcul exact est dans le « suffisamment », l'exactitude qui, entre pas-trop-ni-pas-assez, pose une limite nécessaire— *Le Coup de dés* est excessif. Les yeux écarquillés et offusqués, des « hommes habituellement », montrent qu'il y a, paradoxalement, un non-voir dont les proportions sont les mêmes que celles de la circonférence des yeux cherchant du connu dans l'inconnu, quand il s'agit de faire face à l'inconnu du connu.

A cause des glissements de sens effacés par des fixations qu'il faudrait déraciner, il est intéressant d'observer que le mot « origine » donne trois adjectifs : « originaire », « originel », « original » dont seulement « deux restent en rapport sémantique étroit avec origine ». On lit cet article dans le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey (toutes les citations suivantes en sont extraites). Des trois adjectifs celui qui ne reste pas en rapport « étroit » avec origine est bien sûr « original », qui « a une vie sémantique plus complexe ».

Le mot « origine » vient du latin *origo* qui signifie simplement et indéfiniment « qui vient de », et qui indique « un point de départ », spatial autant que temporel, ou généalogique. « Il est employé spécialement en géométrie à propos du point de référence à partir duquel on mesure les coordonnées (1679). » Cette définition —emploi— du mot « origine » attire mon

¹⁰ Nietzsche, *Le gai savoir*, Livre troisième, § 261, Folio/Gallimard, 1999, p. 183.

¹¹ Mallarmé, « Observation relative au poème », *Un Coup de dés*, Poésie/Gallimard, 2003, p. 443. Je tiens à donné le phrase entière d'où j'extrais ma citation, Mallarmé écrit précisément : « J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un "état" qui ne rompe pas de tous points avec la tradition ; poussée sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux. »

attention en me donnant à penser la révolution cartésienne (si je puis dire), fondée et fondant cette géométrie inséparable de la logique du *cogito ergo sum*, d'où l'intérêt de ce « point de référence à partir duquel on mesure »...

Je vais donc travailler à partir de cet article du dictionnaire dans les détails du passage concernant l' « original ».¹²

Doit-on s'étonner du fait qu'« original » devient l'épithète de « péché » et le synonyme d'« authenticité » ? Si à l'origine il y a le péché, c'est que fixer la dite origine est se tromper. Le péché et l'authenticité forment un couple de contraires dans un ordre fondé sur leur opposition celle d'un état authentique perdu à jamais et d'un état de péché acquis à jamais, l'un précède l'autre et en est définitivement séparé. Cette faute n'est pas que chrétienne, la chute de l'âme platonicienne implique et explique un même phénomène, la constitution et la croyance dans un ordre transcendantal, instaurant une logique binaire (schizophrène). D'où la valeur morale de l' « origine », inventée avec le « bien » et le « mal », ce qui fait que l' « authentique » s'oppose au « faux ». Mais si on distingue l' « authentique » de l' « original », quel rapport y a-t-il entre « faux » et « original » ? « original », quand il n'est pas synonyme d'originel, mais indique une singularité, à quoi s'oppose-t-il ? n'a-t-il pas de contraire ?¹³ n'appartient-il pas à la logique de « l'Europe dualiste » ?¹⁴ Penser l'original, sans l'originel, sert-il à défaire la pensée binaire, à montrer ce qu'elle impose et présuppose, pour s'en défaire ?

Il est alors nécessaire d'aller voir comment on passe de l'original du péché, de l'origine, à l'original de l'auteur, du propre. La notion d'auteur revient. Si on ne pose pas la question de Foucault « qu'est-ce qu'un auteur ? »,¹⁵ on réfléchit après Foucault et d'après Foucault à ce qu'il appe-

¹² Il est emprunté (1240) au latin impérial *originalis*, dérivé de *origo* qui signifie « qui existe dès l'origine, primitif » et, à basse époque chez les auteurs chrétiens, « péché originel », aussi « document authentique » [...]. En latin médiéval, il est substantivé au neutre *originale* (976). > En français, l'adjectif est d'abord usité dans un contexte religieux comme épithète de *péché* avant de céder cet emploi à *originel* (ci-dessus). ◊ Son emploi pour « d'origine » en parlant d'une chose qui émane directement de l'auteur (1330) a pris une certaine vitalité dans les domaines de l'expression écrite et des arts, d'où les locutions *copie originale* (1594) et *édition originale* (1772). ◊ Au XVIIe s., il développe l'idée aujourd'hui déterminante de « qui a sa marque propre, unique » (av. 1662, Pascal) et prend la valeur caractérisante de « qui s'exprime d'une manière qui lui appartient en propre » (1691, *un auteur original*). ◊ A côté de cette valorisation, il présente souvent, depuis le XVIIe s., la nuance péjorative de « bizarre, excentrique » avec laquelle il est substantivé (*un original*, 1657, chez Tallemant des Réaux). > *Original* est employé depuis l'ancien français comme nom (1269) pour désigner le manuscrit primitif d'un écrit, à la fois par opposition à *copie*, *traduction* et *reproduction*, selon le contexte. Dans une conception de l'art comme imitation du réel (*mimesis*), il a désigné aux XVIe et XVIIe s. un objet ayant servi ou susceptible de servir de modèle à un peintre, à un sculpteur (1563), emploi supplanté par *modèle*. Par suite, il a pris le sens qualitatif de « modèle d'excellence, digne d'être imité », en parlant de personnes ou de choses. Ainsi Furetière cite-il Homère et Virgile comme des *originaux* et Molière comme *original* en son genre, la comédie.

¹³ si ce qui est original n'est pas un propre-à-un, c'est-à-dire ce n'est pas exclusivement propre, ce n'est pas de la propriété, il ne s'oppose pas à un propre-à-tous.

¹⁴ Artaud, « Ce que je suis venu faire au Mexique », *Messages révolutionnaires, Œuvres Complètes*, tome 8, p. 210.

¹⁵ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, pp. 789-821.

lle la « fonction-auteur », mettant en évidence la valeur de fonction attribuée à l'auteur, au nom de l'auteur (pour ne pas « constater une fois de plus la mort de l'auteur », ¹⁶ comme Dieu est mort, et retomber dans la transcendance niée). « Enfin, le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours ». ¹⁷ Le nom de l'auteur « n'est pas marque individuelle », ¹⁸ « tous les discours qui sont pourvus de la fonction-auteur [ce que j'appelle une œuvre] comportent [une] pluralité d'ego. » ¹⁹ A l'origine de cette pluralité d'« ego » un « ego » pluriel. Un sujet qui ne renvoie ni à un individu ni à une essence, ni à une autre entité abstraite fixée, plutôt à un certain mode du discours, « fondateur de discursivité » c'est-à-dire « il établit une possibilité indéfinie de discours ». ²⁰ La notion d'auteur transforme celle d'original et vice versa.

L'expression de « copie originale » est un oxymore comme est un pléonasme l'« auteur original ». « Copie originale » est une expression d'époque (une manière de dire qui atteste d'une manière de faire, et de penser), pas insignifiant pour autant si on cherche dans la distance la différence avec l'expression « édition originale » (en anglais : *first edition*, et alors ?). Si « copie originale » et « édition originale » indiquent : la quantité limitée de copies d'un livre imprimé avec l'accord de l'auteur et publié pour la première fois, alors nos trois traductions sont des « copies originales » et les seules « éditions originales ». Le problème ne se pose qu'au moment de considérer les « copies manuscrites ».

Je reviens donc sur deux points importants de l'article du dictionnaire : sur la définition d'« auteur original » et de « manuscrit primitif ». Quelle est la valeur du « propre » et de l'« unique » dans la définition de l'« original » comme ce « qui a sa marque propre, unique » ? qu'est-ce qu'ils ajoutent à « sa marque », à l'adjectif possessif ? n'insistent-ils pas sur le possessif pour marquer une propriété, une possession exclusive ? La définition, qui suit et précise : « qui s'exprime d'une manière qui lui appartient en propre », confirme cette idée. On a dit au début que l'auteur n'est pas un propriétaire, il donne seulement son nom à une manière, sa marque, le propre d'une expérience infiniment répétée, qui n'appartient à personne et que tous peuvent s'approprier, faire propre, le temps de ce faire, toujours au présent toujours nouveau. Penser ainsi la manière est penser le sujet.

¹⁶ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, p. 789.

¹⁷ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, p. 798.

¹⁸ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, p. 801.

¹⁹ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, p. 803.

²⁰ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, p. 805.

Avec « manuscrit primitif » on entend encore une redondance sacralisante : « primitif » par rapport à quoi ? à d'autres copies manuscrites, « manuscrit » implique qu'il précède l'édition, même si le manuscrit n'est pas forcément le texte définitif, même s'il y a des éditions manuscrites. Dans nos trois cas le manuscrit est considéré, à tort ou à raison, comme le texte original, dont on aurait préféré une édition originale posthume plutôt qu'une édition originale en langue étrangère. Ici une preuve de comment on passe imperceptiblement d'un original à l'autre, de celui qui dit l'origine à celui qui dit le propre (qui se confondent au fond dans une sacralisation du poète et de sa langue touchant la vérité de l'origine). En disant texte original, on pense au français, en disant édition originale, on pense à l'auteur, et le problème ici est celui d'une édition originale en langue étrangère. Oui le sujet s'invente dans et par le langage, en s'appropriant particulièrement une langue et généralement des langues. Parce qu'on parle les discours, parce que ce sont les œuvres qui sont maternelles et non la langue. On a toujours lu des traductions, et souvent en oubliant que c'en était une : on connaît les littératures étrangères surtout en traduction.

J'aurais voulu entrer dans ce qu'on peut appeler l'étranger chez Mallarmé, chez Cendrars, chez Artaud, montrer qu'il y a un point de vue de l'étranger à considérer et à porter sur la littérature et un point de vue littéraire à repenser et à porter sur l'étranger. L'étranger est toujours linguistique, dire langue étrangère sous-entend toujours autre que la mienne, l'autre ne parle pas ma langue, « c'est du chinois ! », ce qui veut dire que son discours n'a pas de sens pour moi, ce qui veut dire que je n'y trouve pas mon sens, mon connu, mon monde (le monde est ce que je connais du monde). L'altérité est radicale dans le langage, un poème (tous les textes littéraires) est une mise en scène de cette radicalité, vue la place privilégiée qu'occupe la poésie dans le langage (la littérature une fabrique d'altérité c'est-à-dire de devenir ?)... J'aurais avancé l'hypothèse que l'étranger est littéraire, chez Mallarmé, chez Cendrars et chez Artaud, un lieu privilégié pour penser la poésie, l'art et la vie. Chez Mallarmé, il s'agit d'un lieu littéraire d'élection, quand « l'étude n'est qu'une humble servante de l'Imagination »,²¹ l'anglais c'est Poe comme la peinture c'est Manet. Chez Cendrars, il s'agit d'un lieu mythique et biographique, « Je voulais m'engouffrer dans la vie de la poésie // et pour cela il me fallait traverser la poésie de la vie. »²² C'est un lieu autrement biographique et mythique chez

²¹ Mallarmé, *Correspondance*, Lettre du 31 décembre 1869, Folio/Gallimard, p. 457.

²² Cendrars, *La Légende de Novgorode*, Fata Morgane, 1997, p. 35.

Artaud, « car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre ». ²³
 Il va au Mexique parce qu'il en est « encore à CHERCHER [s]a voie », ²⁴
 « à la recherche d'une *langue universelle* ». ²⁵

Mallarmé, « ayant appris l'Anglais simplement pour mieux lire Poe », ²⁶ « ne connai[t] de l'Anglais que les mots employés dans le volume des poésies de Poë et [il] les prononce, certes, bien —pour ne pas manquer au vers. » ²⁷
 Quant à la peinture, il n'en a « pris que ce qui appartient en propre à [s]on art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection. » ²⁸ Des premières tentatives de Manet, Mallarmé note :
 « il est curieux que ce soit vers le passé et vers l'étranger qu'il se soit tourné pour corriger les maux de son pays et de son temps. » ²⁹ Mallarmé se révèle « son parallèle en littérature » : ³⁰ « las des savoir-faire de l'école où, [...], il étudia Manet, une fois reconnue l'inanité de tout ce qu'il avait appris, se résolut soit à ne pas peindre du tout, soit à peindre absolument en dehors de lui-même. Pourtant, dans ce retranchement délibéré, il rencontra deux maîtres —des maîtres du passé— qui l'aiderent dans sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'école flamande ». ³¹ Le « curieux » comme le « pourtant » ne sont pas diminutifs. Comme l'« impersonnalité » recherchée (« absolument dehors de lui-même ») n'est pas un refus du sujet, mais au contraire la possibilité de son devenir. Cette « impersonnalité » vient tout contre notre « originalité ». « Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d'exécution qu'elle a acquis, mais l'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif. Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c'était la première fois. Et la main devrait parvenir à l'abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habileté apprise. Quant à l'artiste lui-même, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour l'occasion ravalés, ignorés, ou laissés de côté pour le

²³ Artaud, Lettre à Jean Paulhan, [à bord] du 25 janvier 1936, *Œuvres Complètes*, tome 5, p. 196.

²⁴ Artaud, Lettre à Jean Paulhan du 19 juillet 1935, *Œuvres Complètes*, tome 8, p. 288.

²⁵ Artaud, Lettre à Gaston Gallimard de Mexico le 27 juin 1936, *Œuvres Complètes*, tome 5, pp. 207-208. ²⁶

Lettre « autobiographique » de Mallarmé à Verlaine, 16 novembre 1885, *Correspondance*, Folio/Gallimard, p. 585.

²⁷ Lettre de Mallarmé à Mendès du 1er mars 1871, *Correspondance*, Folio/Gallimard, p. 493. Citée dans l'introduction de Carl Paul Barbier au Mallarmé, *Recueil de Nursery Rhymes*, Gallimard, 1964, pp. 17-18.

²⁸ Mallarmé, « Les impressionnistes et Edouard Manet », *Œuvres Complètes*, tome 2, Gallimard, p. 470.

²⁹ Mallarmé, « Les impressionnistes et Edouard Manet », dans *Les écrivains et les impressionnistes*, traduction de Philippe Verdier (qu'ici je préfère à celle de Marchal dans la Pléiade), Macula, p. 91.

³⁰ Mallarmé, « Les impressionnistes et Edouard Manet », *Œuvres Complètes*, tome 2, Gallimard, p. 450.

³¹ Mallarmé, « Les impressionnistes et Edouard Manet », *Œuvres Complètes*, tome 2, Gallimard, p. 448.

plaisir de la vie privée. »³² Mallarmé fait parler Manet de son art, comme s'il parlait lui-même du sien.

Dans une lettre de Mexico, le 26 avril 1936, Artaud écrit à Jean Paulhan : « j'aurais l'air, disant ce que je dis, de continuer à m'imiter moi-même » si *Le Théâtre et son Double* tarde à paraître, si Gallimard ne se décide pas à le publier, si les *Messages révolutionnaires* ne paraissent pas dans la NRF. Le voyage au Mexique commence dans l'urgence de publier *Le Théâtre et son Double* et continue dans l'urgence des *Messages révolutionnaires* (on sait que « Le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté s'intitulera : // LA CONQUÊTE DU Mexique »).³³ Dans la lettre du 21 mai 1936, Artaud écrit à Jean Paulhan : « j'espère beaucoup, cher ami, que ces conférences paraîtront dans leur texte original, en français, dans la NRF avant que Paris ne les connaisse en espagnol et qu'on ne soit pas obligé de les traduire pour les lire. »³⁴ En ajoutant : « aidez-moi à rompre la malchance qui me poursuit depuis tant d'années et qui fait que quand j'agis ou quand je parle j'ai perpétuellement l'air d'être mon propre imitateur. »³⁵ Mais cette urgence reste incomprise, et les conséquences sont graves car l'original des *Messages* est en grande partie perdu si bien qu'ils ne paraissent qu'en traduction, espagnole et française. Si donc l'édition espagnole devient l'édition originale, n'est-il pas un contre sens de traiter sa traduction française comme un original en l'incorporant à l'œuvre d'Artaud ? Ne s'agit-il pas ainsi d'« imitation » plutôt que de traduction ?

Cendrars a lui-même mythifié *La légende de Novgorode* en la mettant en tête de toutes ses bibliographies. Il écrit dans *Le Lotissement du ciel* (quatrième et dernier volume de ses « Mémoires qui sont des Mémoires sans être des Mémoires ») : « c'est R.R., [...], à qui j'eus l'audace de confier mon premier manuscrit, et qu'il eut la patience de traduire à mon insu et la générosité de faire publier à ses frais, [...] pour me faire une énorme surprise et m'encourager : *La Légende de Novgorode, prose traduite en russe par R.R., 14 exemplaires tirés à l'encre blanche sur papier noir, un in-f° de 144 pages sous portefeuille. Typographie Sozonoff, Moscou, 1909, édition dont je ne possède même pas un exemplaire pas plus que je ne possède un double de mon écrit [...], ouvrage qui est aujourd'hui introuvable* ». ³⁶

³² Mallarmé, « Les impressionnistes et Edouard Manet », *Œuvres Complètes*, tome 2, Gallimard, p. 448.

³³ Artaud, « Le théâtre de la cruauté (second manifeste) », *Le théâtre et son double*, Folio/Gallimard, 1993, p. 195.

³⁴ Lettre à Paulhan de Mexico du 21 mai 1936, Artaud, *Œuvres Complètes*, tome 5, Gallimard, 1993, p. 204.

³⁵ Lettre à Paulhan de Mexico du 21 mai 1936, Artaud, *Œuvres Complètes*, tome 5, Gallimard, 1993, p. 205.

³⁶ Cendrars, « La Tour Eiffel Sidérale », *Le Lotissement du ciel*, Folio/Gallimard, 1996, pp. 407-409.

Blaise Cendrars signe de ce nom son premier livre en 1912, *Pâques à New York*. Il n'aura publié sous le nom de Frédéric Sauser qu'un seul livre en 1907, *La légende de Novgorode*. Dire (penser) « Cendrars sous le nom de Frédéric Sauser » ne serait-il pas un contresens ? non si Cendrars est le nom d'une œuvre et Sauser celui d'un individu. Dans *La Légende*, il y a recherche et formation de ce qui s'appellera Blaise Cendrars, l'auteur de la *Prose du Transsibérien*. De toute évidence *La Légende* commence par une prise de conscience : « C'est alors seulement que j'étais un vrai poète. »³⁷ C'est le tout premier vers du poème. Et on n'y voit pas la naissance du poète mais un premier poème. Ce poème qui n'est peut-être qu'une esquisse de la *Prose*. De la *Prose du Transsibérien* qui est son « vrai poème » comme il se veut déjà « vrai poète » dans *La Légende de Novgorode*. Mais il la signe de son nom originel, Frédéric Sauser, parce qu'il cherche encore son originalité, celle de la *Prose*. Et n'écrit-il pas, au fond, dans la *Prose* l'expérience de la Légende ?

³⁷ Fata Morgana, 1997, p. 35.