

Traduire, annoter, écrire: les enseignements d'un cas-limite

Ceci, aujourd'hui, ne pose plus guère problème: loin de n'être qu'un double plus ou moins fidèle, la traduction produit et constitue un texte à part entière, détaché et différent de son origine qu'il commente par les transformations qu'il lui inflige.

Or, si l'idée de cette (relative) autonomie est désormais acquise, il est au moins un cas où la tutelle du texte-source peut demeurer une réalité très prégnante: celui (hérité des traductions humanistes juxtales) des éditions bilingues présentant face à face la traduction et son original. Pareil dispositif, on le sait plutôt d'usage scolaire: soucieuse de réduire les problèmes de compréhension, la traduction est appelée à s'effacer devant un texte qu'elle se donne pour tâche de rendre accessible. Autant qu'ancillaire, cette traduction est donc partielle: de l'original ne se transpose que le sens, non, ou très peu, la forme, avec le risque subséquent, très justement pointé par Mireille Calle-Gruber,¹ d'une dissociation subreptice du fond et de la forme. Celui-là, on ira le chercher dans la traduction; celle-ci deviendra l'apanage de l'original en regard.

D'autres emplois de la double page sont évidemment possibles, qui émanicipent la traduction pour la faire rivaliser en densité avec le réseau à traduire. Mireille Calle-Gruber² en donne d'ailleurs un aperçu qui ne va pas sans surprise, en ce que certaines des solutions adoptées — celle, en premier lieu, de l'écriture *simultanée* des textes traduits et traducteur — vont jusqu'à mettre en question la traduction linéaire qui va de l'original à son reflet (à quoi il faut ajouter qu'un tel va-et-vient entre deux textes et deux langues peut également s'opérer *in absentia* et n'affleurer qu'à travers une analyse des manuscrits).³ Tout autre pourtant est le cas que je me propose

d'examiner ici, la version bilingue et annotée de *Ullime* d'Antonio Pizzuto, un recueil de textes brevis glosés et traduits en français par Madeleine Sanschi.⁴ En effet, alors que la traduction fait tout sauf s'écarter des contraintes pédagogiques que je viens de signaler, les relations du texte de Pizzuto avec l'ensemble du périexète⁵ de Sanschi (son introduction, sa traduction, ses notes) fonctionnent d'une manière très retorse, apte en tous cas à laisser entrevoir des virtualités d'écriture que la traductrice elle-même s'interdit catégoriquement.

Chez Pizzuto, la confrontation sous une couverture unique d'écrits divers, voire dissemblables, n'est guère inhabituelle. En ce sens, la pluralité des discours, des signataires et des langues dans *Ullime* illustre très bien son insatisfaction avec l'équation convenue du livre et du texte.⁶ D'autre part, la façon dont ces écrits prennent place sur la page rompt avec la présentation négligence ou plus précisément aléatoire des genres qui leur servent de repère. En l'occurrence, la mise en pages de *Ullime* se distingue clairement des principes auxquels nous ont accoutumés les éditions philologiques de type 'collection Budé'. Les différences toutefois ne tiennent pas au nombre ni au contenu des types de discours: de part et d'autre, on trouve une introduction, un texte, une traduction, un appareil critique. Elles concernent avant tout (mais il s'avérera vite que les conséquences de cet écart sont très lourdes) l'aspect dit *grammatexuel*⁷ de la distribution des ces types discursifs dans le volume.

En fait, l'innovation de *Ullime*⁸ se situe d'abord au niveau de

1, 1987, 91-102.

4 Milan, Il Saggiatore, 1978.

5 Avec Genette (cf. *Seuile*, Paris, Seuil, 1987), je nomme *périexète* ce secteur-là du *paratexte* qui, à la différence de l'*építexte* externe au livre, accompagne et glose le texte à l'intérieur même du volume.

6 *Ullime* lui-même, par exemple, est suivi d'un autre recueil de Pizzuto, monolingue celui-là et non annoté, puis d'un essai de la main de Gianfranco Contini sur les particularités du travail pizzutien sur la langue.

7 Dans son article "De la grammatexualité," (*Poétique* no 59, 1984, 283-294), Jean Gérard Lapachette nomme "grammatexuelle" la faculté qu'à un texte d'accentuer et d'activer la dimension graphique-visuelle des signes qui le composent. Pour une discussion de ses thèses, je me permets de renvoyer à mon article "Le transscripturaire," (*Poétique* no 73, 1988, 51-70).

8 J'écris bien *Ullime*, sans préciser l'instance textuelle responsable du phénomène étudié. C'est là un problème théorique très important (et sur lequel la plupart des théories observent un silence pour le moins curieux): comment identifier l'instance d'où émane la maquette de ce livre: s'agit-il de l'auteur, de la traductrice, de l'imprimeur, de l'éditeur, d'un maquettiste? La théorie énonciative du texte devrait en tous cas se doter de toute

1 Mireille Calle-Gruber, "De la traduction," *Conséquences* no 3 (numéro spécial sur la traduction), 1984, 10-24.

2 Cf. article cité.

3 Un exemple privilégié en est évidemment l'œuvre de Beckett dont la genèse bicephale a été examinée avec soin par Brian T. Fitch. Voir notamment son article "Vers un texte bilingue de Beckett: texte, anti-texte, non-texte?" Actes du 1er colloque international du Centre de Narratologie appliquée (15 et 16 novembre 1985), *Cahiers de narratologie* no

l'emplacement des notes, la présentation des textes et de leur traduction — en belle et fausse pages respectivement, ainsi qu'il est d'usage — n'ayant quant à elle rien de très particulier.⁹ Appelées dans la traduction — et non dans le texte, j'y reviendrai —, ces notes sont terminales et rejetées sur une nouvelle page (de gauche, puis, si elles sont nombreuses, de droite). Telle insularité est une forme de promotion: isolées sur une double page qui les sépare du double écrit en miroir, les notes deviennent une section autonome dans un dispositif cloisonné à l'excès. Topologiquement, elles s'éloignent de la section traduite qui, par le biais des appels de notes, est censée la régir: 1) cessant d'être infrapaginales, les notes ne se lisent plus au même endroit que la traduction, ni partant en même temps qu'elle; 2) passant directement de gauche à droite, les notes ne sont pas confinées au domaine de la fausse page. Or, au moment où elles se dérobent à l'emprise de la traduction, les notes se rapprochent du texte, qui leur communique l'essentiel de sa mise en pages. D'une part, en effet, la répétition du mot "Notes" au-dessus de chaque série fournit aux notes la structure bicéphale si caractéristique des fragments de Pizzuto, qui sont autant de petits blocs surmontés par la minuscule griffure d'un titre (numérique et lexical, mais guère plus long que le terme pentagrammatique couronnant les séries de notes). D'autre part, dans les fictions pizzutiennes et les notes de Santachi, mot-titre et pavé d'imprimerie occupent, sur la page, des positions rigoureusement identiques.

Cette mise en exergue de la note se poursuit alors au double plan de l'énoncé et de l'énonciation. Car qui signe les notes? Et qu'est-ce qu'elles contiennent? Certes, il ne s'agit pas de notes *sur* la traduction, mais *de* la traductrice sur le texte original. Dans son introduction, Santachi écrit en effet:

La profondeur de la conception des pages de Pizzuto permet d'en avoir des visions multiples, à différents niveaux; d'où la possibilité d'interprétations diverses. Celles proposées ici, avec l'accord de l'auteur, sont celles apparues en particulier au cours d'une re-lecture faite avec lui en avril 1975. Destinées à favoriser l'approche de cette oeuvre, entre toutes ardue, elles n'excluent pas d'autres perceptions, Pizzuto lui-même hésitant ou variant parfois sur "le" ou "les" sens à donner. Ainsi se trouve vérifiée, pour le lecteur et auteur, la notion de "coparticipation active", de "continuité" selon l'expression thomiste, déjà évoquée dans la postface de "Paginelette." (9)

urgence du concept d'*énonciateur graphique*, lequel peut ou non coïncider avec une ou plusieurs des instances déjà codifiées.

⁹ Plus intéressante (mais ce point dépasse un peu le problème que je me pose dans ces pages) est la migration péritextuelle *avortée* du face à face de la traduction: si celui-ci s'étend jusqu'à la page de titre, elle disparaît totalement au niveau de la couverture.

Outre qu'elles dotent les annotations d'un statut éminemment ambigu, microfictif, mi-documentaire (ou encore mi-hypothétique, mi-assertif), ces lignes procèdent surtout à un décentrement de leur source énonciative. Tout en signant les notes, Santachi avoue n'écrire sinon sous la dictée, du moins avec l'assentiment explicite de l'auteur. Deux voix parlent en même temps, et aucune d'elles ne dit *je*, Santachi parlant de Pizzuto à la troisième personne, sans qu'elle-même se manifeste en tant qu'énonciatrice. La question de la signature — "traduction française, notes et commentaires de Madeleine Santachi", lit-on sur la page de titre — se complique encore du fait qu'à la fin de certaines séries de notes, l'on trouve une note supplémentaire non appelée dans le texte et introduite par la formule *N.d.l.t.*, comme si Santachi s'évertuait à distinguer deux catégories de notes, celles à double voix et celles dont elle serait seule responsable. Pareil redoublement, pareil interférence énonciative¹⁰ ne manquent pas alors de transformer radicalement le statut de la note. Plutôt que d'*annoter* en français sa traduction française, Madeleine Santachi se servirait aussi des notes pour *traduire* le discours que l'auteur aurait tenu sur son propre texte. La polysémie du mot "interprète", disant tout à la fois la traduction et l'invention, pourrait rendre compte de cette position de 'porte-parole' qui est ici celle de Santachi.

Or, autant la note intrigue par la pluralité des voix qu'elle donne à entendre ou par la richesse et l'ingéniosité de certains de ses commentaires, autant la traduction paraît fade, empêtrée dans une exigence d'hyperlittérarité qui l'empêche de se libérer de son modèle. Ce reproche de platitude serait fondé si la traduction n'avait pour fonction que de traduire (et d'élucider en traduisant). Tel, pourtant, n'est pas le cas, si bien que c'est dans l'ensemble du dispositif qu'il faut chercher la raison de la fidélité apparemment servile de la traduction de l'original. Il est clair qu'une traduction qui se serait vraiment donné pour tâche de 'favoriser l'approche' de *Ullime* (comme il est avancé dans l'introduction) différerait assez du mot-à-mot de Santachi. Une telle traduction aurait été une manière de paraphrase: moins compacte que l'original et dans la même langue que lui. À cette traduction monolingue¹¹ et explicative s'oppose donc la réflexion

¹⁰ Interférence, et non énalage. Ce n'est pas Pizzuto lui-même qui se désigne à la troisième personne, comme le fait Césaire dans l'exemple narratologiquement célèbre des *Mémoires*.

¹¹ Ce sont R. Jakobson (cf. "Aspects linguistiques de la traduction," *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963) et J.L. Borges (cf. "Les traductions d'Homère," *Discussions* Paris, Gallimard, 1966) qui, les premiers, ont proposé d'étendre le nom de 'traduction' à certaines pratiques intralinguales. Voir, pour d'autres références et un exemple peu commun, l'article "Éclaircissements" de Piotr Avlo, *Conséquences* no 6, 1985, 38-47.

française de Santachi, aussi opaque que le texte de Pizzuto dont le commentaire devra donc se faire par le biais d'un appareil critique assez élaboré (il comporte notamment de nombreux points de grammaire qui auraient facilement pu passer dans une traduction trichant un peu avec la difficulté de l'original). La question alors, incontournableement, se pose: pourquoi avoir traduit Pizzuto, et pourquoi l'avoir fait de cette manière-là, puisqu'il apparaît que, du point de vue du *sens*, le seul appareil critique aurait largement fait l'affaire? Avançons une première réponse: la traduction ne traduit pas, elle *imite* un type de traduction — celle philologique des textes anciens ou antiques — et elle le fait en vue de détourner au profit de l'œuvre contemporaine les connotations valorisantes du modèle. Traduire, ici, équivaut à une ruse de discours, à un stratagème rhétorique. C'est en traduisant Pizzuto, c'est en le traduisant comme on traduit, présente, annote Cicéron ou saint Augustin, par exemple, que l'on transforme une chose actuelle en monument extra-temporel (la traduction servant à conjurer l'usure du temps); c'est en méritant ou, plus exactement, en ayant besoin du passage d'un idiomme dans un autre, puis d'un appareil de notes fort considérable, que le texte de Pizzuto rejoint la galerie des œuvres qu'une culture juge dignes d'être transmises à la postérité quand les circonstances d'une compréhension 'normale' ne sont plus présentes. La forme même dont est édité *Ullime* panthéonise cet écrit.¹²

Cette envie d'exalter est aussi à même de rendre compte de ce qui, dans un premier temps, semble constituer une tare de la traduction: son extrême littéralité. Abonder dans le sens du mot-à-mot, proscrire tout écart de sens ou de forme, si menu soit-il, tout cela représente une manière d'hommage, et non d'incompétence (l'on verra sous peu à quel point Santachi est écrivain). Littérale, la traduction réitère en son sein le moule et l'autorité de l'original. Plus: la littéralité aidant, la traduction réussit aussi à emboîter le pas à son modèle sur le plan de la dimension visible ou grammaticale. À la différence de bien des éditions critiques des 'Belles-Lettres', par exemple, le face à face est presque toujours impeccable: nul changement de corps n'est requis pour que soit obtenue une similitude en longueur des écrits en regard. Par ailleurs, la présence même de la traduction manifeste le désir de protéger le monument qu'elle aide à ériger. Grâce au bloc qui le réfléchit, le texte pizzutien résiste en effet à la fissure que signifie la venue d'une note. Visuellement déjà, l'appel de note constitue un facteur

d'inhérogénéité qui casse le cours d'une phrase. Et au niveau du déroulement de la lecture, la note oblige l'œil à un va-et-vient que perturbe son avancée régulière. Mais dans *Ullime*, c'est la traduction qui se voit hérissée d'appels de note et constamment interrompue par des renvois à des pages à venir. Le texte, quant à lui, calme bloc intouchable.

Poussons plus avant cette réflexion. Si à hauteur du livre la fonction et le statut de la traduction sont très largement modifiés, l'on est en droit de s'interroger également sur les rôles et place d'un appareil critique dont l'ambiguïté tant linguistique qu'énonciative a déjà été signalée. Là aussi, un déplacement s'opère dont la portée et les enjeux paraissent plus importants encore que les métamorphoses de la traduction. Énoncé sous forme de thèse, ce changement se résumerait comme suit: dans le périexie de *Ullime*, le désir d'écriture, frustré et muselé au niveau de la traduction, va éclater dans la rédaction des notes qu'il serait injuste de réduire à un simple appareil critique, quand bien même les principes de base de ce sous-genre sont respectés tout au long du volume (le travail de Madeleine Santachi ne peut en effet être aligné sur celui de John Shade dans *Pale Fire* de Nabokov où le détournement des notes est beaucoup plus ouvert).

De prime abord, la note s'oppose à la traduction comme la liberté à la contrainte. Ici, l'obligation de suivre scrupuleusement le texte pizzutien, toute distance pouvant être ressentie comme un manque de respect, comme une défiguration de l'œuvre. Là, l'occasion de prendre un peu de recul et de parler, enfin, plus à sa guise. Très vite, pourtant, l'on s'aperçoit qu'il n'en est rien et qu'à sa façon l'écriture des notes est on ne peut plus maîtrisée. Surveillance stylistique, d'abord, avec d'indéniables effets d'émulation. À l'instar des textes annotés, les remarques de Santachi se caractérisent par leur brièveté et leur langue très compacte, voire par les souvenirs de certains 'tics' du modèle, tels par exemple la préférence pour le style nominal et le remplacement des formes conjuguées des verbes par les modes infinitif et participe équivalents. Mais aussi et surtout l'exploration des virtualités grammaticales de l'appareil critique, les divers paramètres de la note comme chose à voir étant au centre du travail de Santachi. Afin de décrire et d'évaluer avec la précision nécessaire ce compte tenu de la disposition des lignes sur le support de la page, une exemplification s'impose. Dans ce qui suit, je m'appuierai donc sur le deuxième fragment du recueil, intitulé *Viol sec*, où ces soins s'illustrent de manière systématique.

Voici le texte et sa traduction française, ainsi que les notes secondant le morceau et auxquelles se limitera mon commentaire:

12 C'est à l'efficacité de ce jeu formel qu'il convient de rattacher l'absence radicale de tout élément péritextuel à fonction directement publicitaire (que l'on songe par exemple à la surenchère dont souffrent tant de quatrèmes de couverture). Mis en valeur par un dispositif autrement fort, le texte peut renoncer à des stratagèmes qui risquent de l'avilir.

II

Viol. Sec.¹

Si rouges², yeux corbeaux parmi frêle frange, dans sa longue robe noire dressée la petite personne³, en miroir de pupitre médian: surgir les autres ensemble, divers sur l'enlèze avant-scène aux places respectives, autant orchestre que plastrons opaques, Tantaliques être en arrivée leurs lèvres, et y glisser, diligents bouts de doigts en braille pour anxieuses interrogations⁴, déplacée en papilles paume⁵. Mais la lumière soudain frappant crue pommettes y imposer contondante tache lunaire⁶. D'entre les mains bouleversées corde et archet, dans l'Egmont tremblant⁷, seul dressé mince blanc auriculaire. Toute inconnue et irrejoignable⁸.

II

Viol. sec.

Che rosse, corv' occhi infra esile frangetta, nell'abito nerolungo erta la personcina, di specchio il leggio mediano: sopraggiungere gli altri insieme, diversi sull'intero proscenio slittante; seduli polpastrelli brailevoli per ansiosi interrogativi, stolta a pugili papilla. Ma la luce or colpendo cruda zigomo impervi una contondente macchia lunare. Di tra mani stravolte a minugia e archetto, nell'Egmont tremuloso, unico all'aria sottil mignolo bianco. Tutta ignota ed inarrivabile.

Notes

1. Allusion à un concert de l'Orchestre de Paris, donné à Lausanne, où l'on jouait "Egmont" de Beethoven et au cours duquel Pizzuto demeura fasciné par une femme occupant un pupitre de second violon.
2. Les lèvres.
3. La violoniste.
4. Gestes imaginaires de l'homme pour caresser la femme.
5. La main.
6. La lumière révélant brusquement l'âge de la femme.
7. L'archet.
8. La violoniste.

Visuellement parlant, le pavé du texte et celui des notes se ressemblent autant qu'ils s'opposent. Or, si différence et identité se tiennent en équilibre,

elles se font aussi lire réciproquement: la dissemblance se détache sur fond de similitude et vice versa. Qui plus est, l'une et l'autre font sens et permettent de pointer comment et à quel degré la note est le lieu d'un véritable travail d'écriture.

Il y a donc ressemblance. Outre que le texte et la série des notes commencent à la même hauteur de la page, ils ont en commun, non d'avoir même longueur, mais d'occuper un nombre de lignes identique (la distinction ligne/longueur résulte du changement d'interligne accompagnant la réduction de la taille des lettres dans l'appareil critique). Dans *Ullime*, il y a concordance en lignes ou en longueur suivant que les textes sont brefs ou (plus) long.¹³ Pour les textes très brefs, c'est plutôt le nombre de lignes que l'on voit coïncider; pour les textes plus longs, c'est un équilibre du point de vue de la longueur qui est recherché. De plus, cette concordance étant la règle plutôt que l'exception, l'effort pour dominer l'extension de l'appareil critique constitue un premier geste d'écriture. L'application aux notes d'une règle mise en jeu à hauteur du texte signifie une prise aux sérieux de la note et prolonge à sa manière l'indépendance de celle-ci par rapport aux opacités de la traduction qui la génèrent.

Les écarts, c'est surtout sur l'axe horizontal qu'ils se manifestent. Face à la plénitude du texte, le bloc des notes apparaît en effet comme troué, ou plutôt comme diversement ébréché. Le texte est parfaitement aligné à gauche et à droite: d'un côté, il est exempt de tout blanc alinéaire (tous les fragments ne comprennent qu'un seul paragraphe, dont le début n'est jamais en retrait); de l'autre, toutes les lignes, si ce n'est, parfois, la dernière, vont jusqu'au bout de la justification. Les notes par contre fourmillent d'irrégularités à chacune des extrémités: la composition en drapeau à droite et, à gauche, la perturbation de la triple colonne des chiffres, du texte et du blanc que les sépare.

Si c'est donc surtout par le jeu des noirs et blancs que les notes contrastent avec le texte, ce différend n'intervient pas moins dans la succession des notes mêmes, où l'on voit alterner lignes brèves et lignes longues. Alternance très concertée, mais non en vue de l'obtention de quelque figure ou image: les opérations grammaticales de Sanschi respectent le caractère abstrait de l'alphabet et de la mise en page

¹³ Le problème de la longueur ne se pose vraiment que dans les textes de quelque amplitude. Ailleurs, dans les textes brefs, la disjonction du nombre de lignes et de la longueur globale du texte est, sinon neutralisée, du moins mise en sourdine.

traditionnelle.¹⁴ De la répartition des lignes longues (L) et brèves (B), un rythme visuel de dégage. Schématiquement:

ligne	1	L
ligne	2	L
ligne	3	L
ligne	4	B
ligne	5	B
ligne	6	B
ligne	7	L
ligne	8	B
ligne	9	L
ligne	10	B
ligne	11	B

Structure en miroir tronquée (car le pendant des premiers segments fait défaut), comme si la fin des notes tenait à laisser affleurer un écho de la coupure inscrite en haut du texte et de sa traduction par l'abréviation *Viol.*. Cette double censure morphologique se réfléchit du côté du péritexte dans la non-répétition en coda des quatre segments de la note liminaire de Santschi. Mais aussi structure rehaussée, par un système très poussé de rimes symétriques de la forme, ce qui est loin d'être improbable). Les longues se terminent à deux reprises par le mot "femme" (également présent dans le premier groupe de lignes longues), les brèves étant liées entre elles par des métonymies du terme 'femme' (soit le lexème particularisant 'violoniste,' soit des parties du corps — 'lèvres,' 'main' — ou de l'instrument — 'violon,' 'archet').

L'attention au détail sans laquelle ces structures ne pourraient guère être élaborées, explique non seulement la primauté des formes brèves, plus faciles à contrôler. Elle exhibe non moins l'indépendance de la note par rapport à l'écrit tuteur et partant le rejet des fonctions traditionnelles de l'appareil critique. Autonomie qui oblige, notamment, à renoncer à la distinction même de l'essentiel et de l'adventice. Car il n'y a plus de notes 'superflues.' Que la note 5 de Santschi ('La main'), par exemple, soit tout à fait

¹⁴ Pour des exemples d'un emploi directement iconique de la longueur des lignes, voir Giovanni Porzi, *La parole dipinta* (Milan, Adelphi, 1981), 52 et passim.

¹⁵ Une lecture synecdochique de 'violon' est en effet rendue possible par la mention explicite de l'archet comme par la force de la synecdoque dans le reste de la série.

tautologique par rapport au texte (l'on trouve 'papilla' dans la version originale et 'paume' dans la traduction) ne doit pas dissimuler son rôle très précis dans l'architecture des notes, où l'insertion d'une 'brève' entre deux 'longues' accroît incontestablement la visibilité du mécanisme chiasmique analysé ci-dessus. Et à l'intérieur des notes non plus, rien n'est laissé au hasard. Même lorsque la note s'allonge, elle ne devient jamais bavarde, de sorte que l'épisodique ou l'accessoire ne l'est toujours qu'en apparence, c'est-à-dire par rapport à l'écrit glossé. Tout change dès qu'on lit les notes pour elles-mêmes, les unes par rapport aux autres. À ce niveau, il n'est plus important de savoir si une note apporte peu ou beaucoup à la compréhension du texte qui l'appelle: ce qui compte, c'est le fonctionnement de la note à l'intérieur de l'appareil critique même.

Je tirais dans cette perspective les toponymes *Paris* et *Lausanne*, 'effet de réel' s'il en est,¹⁶ ainsi que le nom de l'auteur, *Pizzuto*, qui dans bien d'autres notes s'abrege (en *P*).

Se répartissant sur ces deux lieux stratégiques que sont les début et fin de ligne, avatar paronymique du mot 'allusion' qui ouvre l'ensemble des notes, le nom de lieu *Lausanne* semble surtout être là pour renforcer la correspondance de la position et du sens (ou, si l'on veut, la parenté de la signification des éléments et leur emplacement sur la page). Ainsi la relation horizontale 'al-lusion'/La-usanne' (ligne 1 des notes) préfigure-t-elle les variations et déclinaisons verticales, à six des huits débuts de note, de 'la,' mot-valise conjuguant la femme et la musique: al-lusion (note 1), la(note 3), la(note 5), la(note 6), la(note 7), la(note 8).

Lieu mythologique (au sens barthésien) de luxure, *Paris* étrotise la fascination du narrateur, non sans y insinuer une dose de fiction (et un rien d'ironie). Paré des connotations un peu écoulées (et donc reconnaissables comme telles) de la capitale étrangère, l'événement de la rencontre audiovisuelle est arraché à son ancrage référentiel, se déréalise, devient l'objet d'une théâtralisation au second degré. Le passage à l'acte, au toucher, s'indexe alors explicitement comme fantasmatique, alors que les protagonistes brusquement se désindividualisent dans les notes 4 ('Gestes imaginaires de l'homme pour caresser la femme'), et 5 ('La main'). La main tendue s'assimile par là au *non-acte* d'un *non-sujet*, et cette évanescence doit se lire en opposition avec le surgissement et la présence charnels de l'objet du désir, quelle que soit par ailleurs la façon dont s'interprète cette distance de la scène et de la salle. Distance *frustrante*, en ce qu'elle force le spectateur

¹⁶ Dans sa définition de l'effet de réel, Roland Barthes insiste en effet sur le caractère *non fonctionnel* de ces notations 'réalistes' *scandaleuses* (le mot est de Barthes) du point de vue de la structure, cf. "L'effet de réel," *Communications* no 11, 1968, 84-89.

à se satisfaire d'une jouissance tout imaginaire? Distance *rassurante*, qui protège l'homme du contact direct avec un être médusant: la pétrification ne se lit-elle pas dans le syntagme 'demeure fasciné' (note 1), où le verbe signifie à la fois le figement et la mort (cf. de-meur-a)?

Déjà très présents dans le texte de Pizzuto, les signes de cette ambivalence se manifestent dans les scholies santschiennes avec une obstination tout à fait particulière. Chez Pizzuto, l'on observe un glissement très net du niveau sonore au niveau visuel, comme si du concert foudroyant ne passaient que les seuls aspects visibles. Chez Santschi, ce resserrement scopique d'une totalité synesthésique se traduit non seulement par le rôle accru de la grammatextualité, à hauteur thématique il se rattache également aux sensations de crainte et d'attraction qui sont celles du narrateur. Le refus de la musique trahit le ravissement tout en étant le symptôme d'un mécanisme de défense. Cette duplicité perce surtout dans la note 6, au moment même où l'envoûtement se brise ('La lumière révélant brusquement l'illusion à son âge rétablit la dimension du temps (c'est-à-dire de la mort) à l'intérieur d'une scène qui jusque-là s'était déroulée dans un monde imaginaire d'où le temps semblait exclu (Santschi insiste sur le fait que Pizzuto *demeurait* fasciné). De l'autre, cette découverte n'annulant pas moins le spectateur Pizzuto: dans cette note 6, il n'est nulle part question du spectateur, la phrase de Santschi ignore, voire *supprime* syntaxiquement l'actant qui assiste à ce dévoilement de l'âge et du temps.

À la lumière de cet abîme (relatif) entre public et spectacle, entre sujet et objet de l'acte scopique, il devient alors possible de donner un sens à la non-abréviation de Pizzuto (en P). Rétablir un nom qui en général, du moins dans l'appareil critique, se réduit à une initiale, manifeste en effet une résistance à ce qui se passe sur scène: la décollation d'Egmont (et les guillemets de Santschi, qui réussissent à isoler ce mot de son contexte, pointent d'autant plus judicieusement le problème que les notes n'hésitent pas à caractériser la violoniste par une très lisible anagramme de la coupure: 'femme *oc-c-upant*'). Mais il y a davantage. Car la parenté phonique assez étroite entre le mot-thème de la décapitation, *Egmont*, et l'adjectif *second* incite à mieux s'interroger sur les implications du passage de *Viol. sec.* (le titre abrégé)¹⁷ à l'explication de Santschi (qui mentionne en toutes lettres: 'second violon'). Pour peu que l'on replace l'écart entre 'Viol. sec.' et 'second

violon' dans l'ensemble du commentaire santschien, il devient patent qu'écrite en toutes lettres un titre formellement mutilé relève de la même rhétorique de l'*atténuation* qui incite Santschi à préférer ailleurs 'Pizzuto' à 'P.'. Si le retour à 'Pizzuto' exorcise la crainte de la décollation (et, peut-être, de la castration), le prosaïsme de 'second violon' délaie la violence sexuelle de l'abréviation 'viol.' (et, sans doute, de l'adjectif 'sec.', qui attise par son sens comme par sa forme la brutalité du viol).

Autant que Pizzuto, Santschi se manifeste donc comme écrivain, dans l'acception pleine du terme. Or s'agissant de ses notes, j'aimerais retenir surtout la position *intermédiaire* des expériences de la traductrice. L'appareil critique de *Ullime* en finit certes radicalement avec un régime séculaire qui faisait dépendre la venue des notes des accidents de l'écrit annoté. Reste que, même ici, les ponts entre texte et péritexte ne sont pas vraiment coupés. Il est tout à fait possible de soumettre les notes de Santschi à une lecture classique, qui s'interrompt à chaque appel de note pour tourner la page et lire la note correspondante. L'indépendance certaine de l'appareil critique de *Ullime* ne va donc pas jusqu'à affirmer son incompatibilité avec l'ensemble glosé (comme le fait par exemple le cinéma moderne avec sa prédilection pour la rupture de la pellicule et de la bande-son).¹⁸ Pour être plus discrète, l'avancée de Santschi n'en est pourtant pas moins décisive.

Leuven

¹⁷ Tel quel, ce titre a très bien pu se trouver à l'origine du 'virage grammatextuel' des notes de Santschi: la charge topologique de "Viol. sec." où le terme "second" occupe la deuxième place du segment qui intitule le second texte du livre, est en effet trop massive pour passer inaperçue.

¹⁸ Voir notamment Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1985, chap. IX.